

LIBRARY OF
THE COLGATE-ROCHESTER DIVINITY SCHOOL
ROCHESTER, N. Y.



Digitized by the Internet Archive
in 2026

VERÖFFENTLICHUNGEN DES VEREINS ZUR PFLEGE DER
LITURGIEWISSENSCHAFT E. V. (SITZ: MARIA LAACH)

LITURGIEGESCHICHTLICHE QUELLEN UND FORSCHUNGEN
JAHRBUCH FÜR LITURGIEWISSENSCHAFT

LITURGIEGESCHICHTLICHE QUELLEN UND FORSCHUNGEN

HERAUSGEGEBEN VON

DR. P. KUNIBERT MOHLBERG, BENEDIKTINER DER ABTEI MARIA LAACH
UND DR. ADOLF RÜCKER, PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT MÜNSTER I. W.

HEFT 25

MUSIK UND GESANG
IN DEN KULTEN DER HEIDNISCHEN
ANTIKE UND CHRISTLICHEN
FRÜHZEIT



MÜNSTER IN WESTF. 1930

VERLAG DER ASCHENDORFFSCHEN VERLAGSBUCHHANDLUNG

MUSIK UND GESANG
IN DEN KULTEN DER HEIDNISCHEN
ANTIKE UND CHRISTLICHEN
FRÜHZEIT

VON
JOHANNES QUASTEN
DR. THEOL. *

MIT EINER TEXTABBILDUNG UND 38 TAFELN

MÜNSTER IN WESTF. 1930
VERLAG DER ASCHENDORFFSCHEN VERLAGSBUCHHANDLUNG

~~W 80.9~~
~~A 2~~

ML
162
Q8

Meinen Eltern
in Liebe und Verehrung

Vorwort.

Die ersten Anregungen zu vorliegender Untersuchung, die im Frühjahr 1927 von der Katholisch-Theologischen Fakultät der Universität Münster als Promotionsschrift angenommen wurde, empfing ich im religionsgeschichtlichen Seminar Prof. Dr. F. J. Dölgers, der auch dem Fortschritt und Ausbau der Arbeit stets regstes Interesse gewidmet hat. Ich erfülle daher nur eine Pflicht der Dankbarkeit, wenn ich an dieser Stelle meines Lehrers mit besonderer Verehrung gedenke.

Ein Forschungsstipendium der Notgemeinschaft der Deutschen Wissenschaft ermöglichte mir im Jahre 1928 einen längeren Aufenthalt in Italien und damit die Erweiterung der Arbeit nach der archäologischen Seite durch die Einbeziehung der Kultdenkmäler in den Bereich der Untersuchung. Dem freundlichen Entgegenkommen der Herren Herausgeber dieser Sammlung Dr. P. K. Mohlberg O.S.B. und Prof. Dr. A. Rücker, die mir auch bei der Korrektur behilflich waren, sowie der hochherzigen Unterstützung des Vereins zur Pflege der Liturgiewissenschaft (Sitz: Maria Laach) ist die Drucklegung des Buches zu verdanken.

Mein Dank gilt aber auch allen denen, die in irgendeiner Weise zur Vollendung des Werkes beitrugen, insbesondere den Herren: Abt I. Herwegen O.S.B.-Maria Laach, Prälat Prof. Dr. J. P. Kirsch-Rom, Dr. Th. Klauser-Bonn, Dr. Küthmann-Hannover, Prof. Dr. H. Lehner-Bonn, Prof. Dr. M. Meinertz-Münster, Prof. Dr. K. A. Neugebauer-Berlin, Prälat Prof. Dr. G. Schreiber-Münster, Prof. Dr. R. Stapper-Münster, Prof. Dr. A. Strucker-Münster.

Da ich das Vorwort niederschreibe, erinnere ich mich der Darstellung des Christus-Orpheus in der Katakomben von S. Callisto in Rom. Ihn feiert Klemens von Alexandrien (Protrepticus 1) mit den Worten: „Er hat fürwahr das Weltall harmonisch geschmückt und der Elemente Mißklang zu des Einklanges Ordnung gefügt, damit die ganze Welt vor ihm eine Harmonie würde.“

Münster i. W., im Dezember 1929.

Johannes Quasten.

Erklärung der Abkürzungen.

ARW	== Archiv für Religionswissenschaft.
BKV	== Bibliothek der Kirchenväter.
BO	== Bibliotheca orientalis.
CIG	== Corpus inscriptionum graecarum.
CIL	== Corpus inscriptionum latinarum.
CSEL	== Corpus scriptorum ecclesiasticorum latinorum.
DACL	== Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie.
GCS	== Die griechischen christlichen Schriftsteller der ersten drei Jahrhunderte.
IG	== Inscriptiones graecae.
PA	== Patres apostolici.
PG	== Migne Patrologia graeca.
PL	== Migne Patrologia latina.
PO	== Patrologia orientalis.
RE	== Realenzyklopädie.
RVV	== Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten.
TU	== Texte und Untersuchungen.
TU NF	== Texte und Untersuchungen. Neue Folge.

Inhaltsübersicht.

	Seite
Vorwort	VII
Verzeichnis der Tafeln	XI
Erklärung der Abkürzungen	XIII
Einleitung	1
 I. Musik und Opfer im heidnischen Kult.	
§ 1. Musik als kultische Handlung	3
§ 2. Die Musik beim Opfer der Griechen	6
§ 3. Die Musik im römischen Opferritual	10
§ 4. Das Tubilustrum	17
§ 5. Das Collegium tibicinum Romanorum	21
§ 6. Die Musik beim Weihrauchopfer. Die Ludovisische „Thronlehne“	26
§ 7. Die Libationen und ihre Musik	33
§ 8. Der kultische Zweck der Opfermusik. Apotropie und Epiklese. Die Musik im chthonischen Opferritual	36
 II. Die Musik in den Mysterienkulten.	
§ 1. Riten der Initiation und des kultischen Bades. Religiöse Katharsis durch Musik	45
§ 2. Begeisterungsriten. Ekstase und Enthusiasmus. Sabazios- und Kybelekult	51
§ 3. Musik und Mantik	59
§ 4. Dramatische Riten. Religiöse Schauspiele im Isiskult	63
 III. Antike Mystik und Musik.	
§ 1. Die Lehre von der λογική θυσία in ihrer Auswirkung auf die gottesdienstliche Musik	67
 IV. Musik und Gesang in der christlichen Liturgie der Frühzeit.	
§ 1. Die christliche „Anbetung im Geiste“	78
§ 2. Heidnische und christliche Gottesverehrung. Der Kampf gegen die kultische Musik der Heiden	81
§ 3. Die Auseinandersetzung des Christentums mit dem jüdischen Tempelkult. Die Abhängigkeit der Liturgie Israels vom Götterkult der Ägypter nach Theodoret und Chrysostomus	84
§ 4. Una voce dicentes. Der Oxyrhynchus-Papyrus XV 1786. Die Koinonia des urchristlichen Gesanges	91
§ 5. Die Instrumentalmusik in der Liturgie der ersten christlichen Jahrhunderte	103

§ 6. Der liturgische Frauengesang im christlichen Altertum. Die Frau im Gottesdienst der Haeretiker	111
§ 7. Die Entwicklung des Knabengesanges in der christlichen Liturgie. <i>Lectores infantuli</i>	133
§ 8. Der Gesang als Mittel der Gottesverehrung in der Beurteilung des vierten und fünften Jahrhunderts. Das Verhältnis zwischen Liturgie und Kunst	142
§ 9. Die Lehre von der <i>Katanyxis</i> . Das Mönchtum des Orients als Feind des Kunstgesanges. Die Eigenart östlicher Frömmigkeit	147
V. Musik und Gesang im christlichen Privatleben.	
§ 1. Christliche Hausandacht	158
§ 2. Die christliche Ablehnung der Musik im Privatleben. Der Ausschluß der Musiker aus der kirchlichen Gemeinschaft nach ältestem Kirchenrecht	166
§ 3. Heidnische und christliche Mahlsitten. Der Tisch der Dämonen und der Tisch Christi im häuslichen Leben	172
§ 4. Das Christentum im Kampfe gegen heidnische Hochzeitsgebräuche. <i>Licentia Fescennina</i> . <i>Pompa diaboli</i>	180
§ 5. Die Stellung des Christentums zur Theater-Musik	186
§ 6. Der Unterricht in der Musik in der heidnischen und christlichen Erziehung	190
VI. Musik und Gesang im heidnischen und christlichen Totenkult.	
§ 1. Die Zeremonien der Aufbahrung, des Leichenzuges und der Bestattung bei den Heiden	195
§ 2. Musik und Gesang in den antiken Jenseitsvorstellungen. Totenmahl und Grabkult. Die Darstellungen griechischer Salbfläschchen	204
§ 3. Zweck der Musik im Totenkult. Die Totenbeschwörung	212
§ 4. Die Umgestaltung der heidnischen Totengebräuche durch das Christentum. Das christliche Trauerritual im Hause des Toten	217
§ 5. Das christliche Totengeleite	225
§ 6. Der Psalmen- und Hymnengesang beim christlichen Totengedächtnis	230
§ 7. Christliches Martyrergedächtnis. Heidnische <i>Pannychis</i> und christliche <i>Vigil</i> . Die ältesten Synodalbeschlüsse gegen den Tanz in den Kirchen	232
Verzeichnis der Schriftstellen	248
Namen-, Wort- und Sachregister	249
Tafeln	

Verzeichnis der Tafeln.

zu Seite

1	Griechisches Vasenbild. Opferszene aus dem Dionysoskult. Neapel: Nationalmuseum. Alinari 11 300 b	8, 33
2	Wandgemälde aus Pompeji. Hausopfer mit Genius familiaris und Laren, Neapel: Nationalmuseum. Alinari 12 190	10 ³ , 34, 158
3	Altar der Lares augusti. Vicomagistri beim Opfer. Rom: Konservatorenpalast. Moscioni 10 465	10 ³
4	Sarkophag mit Stieropfer. Florenz: Galerie der Uffizien. Alinari 1308	11 ⁰
5	Basrelief vom Konstantinsbogen. Marc Aurel beim Suovetaurilium. Anderson 2535	12, 19 ¹⁰
6	Relief vom Altar des Neptuntempel in Rom. Lustration des Heeres. Paris: Louvre-Museum. Alinari 22 556/7/8	15 f.
7	Etruskische Aschenkiste. Opferung der Iphigenie. Rom: Etruskisches Museum des Vatikan. Originalaufnahme	21 f.
8	Grabdenkmal des Collegium Tibicinum. Rom: Konservatorenpalast, Mussolini-Abteilung. Alinari 28 075	24 f.
9	Basis eines Votivtempelchens. Kultszene mit Flötenspielerinnen. Rom: Thermenmuseum. Originalaufnahme	28 f.
10	Libationsszene aus dem Wandgemälde: „Die Aldobrandinische Hochzeit“. Rom: Vatikanisches Museum. Alinari 7487	33 f.
11	Altar im Tempel des Vespasian in Pompeji. Anderson 26 513	37 ⁶
12	Tonrelief: Einweihung in die Bakchus-Mysterien. Hannover: Kestnermuseum	47 ⁰
13	Stuckrelief eines römischen Hauses (1. Jahrh. n. Chr.). Bakchische Mysterienweihe. Rom: Thermenmuseum. Alinari 6238	47
14	Wandgemälde der Villa Item in Pompeji. Einweihungsszene mit Kulttanz. Alinari 39 108	48 ⁹
15	Wandgemälde der Villa Item in Pompeji. Lustrationsszene der Dionysos-Mysterien. Anderson 26 381	49 f.
16	Friesfragment mit ekstatischer Prozession des Dionysoskultus. Neapel: Nationalmuseum. Alinari 11 164	52 ⁶ , 198 ¹⁶
17	Stuckrelief eines römischen Hauses. Mänade beim Anzünden des Opferfeuers. Rom: Thermenmuseum. Alinari 6286	52 ⁶
18	Relief mit Oberpriester der Kybele. Rom: Konservatorenpalast Moscioni 20 947	54 ⁹
19	Opferszene. Basrelief der Villa Albani zu Rom. Alinari 27 715	55
20	Stuckrelief mit Opferszene der unterirdischen Basilika vor Porta Maggiore zu Rom. Photographie des Deutschen Archäologischen Instituts in Rom	55 ¹⁵

21,1 Sarkophag-Fragment mit Kybele-Pompa. Rom: S. Lorenzo fuori le mura. Originalaufnahme	56
21,2 Votivtafel für glückliche Reise. Rom: Vatikanisches Museum. Originalabklatsch	57 f.
22 Tonrelief mit heiligem Baum und Fruchtopfer. Rom: Thermenmuseum. Alinari 27 371	56 ¹⁷
23 Wandgemälde aus Herculaneum. Szene aus dem Isiskult. Neapel: Nationalmuseum. Alinari 12 035	63 f.
24 Wandgemälde aus Herculaneum. Szene aus dem Isiskult. Neapel: Nationalmuseum. Anderson 23 422	64 f.
25 Basis aus dem römischen Isis-Serapis-Tempel. Florenz: Galerie der Uffizien. Alinari 29 347	66 ⁰
26 Musikinstrumente aus Pompeji. Neapel: Nationalmuseum. Anderson 25 880	66 ¹² , 171 ²⁰
27 Relief mit Isisprozession. Rom: Vatikanisches Museum. Alinari 26 981	67
28,1 Sarkophagdeckel mit Laute und Schriftrolle in der Hand der Toten. Rom: Konservatorenpalast. Alinari 6049	164 ²⁴
28,2 Christlicher Sarkophag mit Lautenspielerinnen. Rom: Lateranmuseum. Anderson 24 187	162 f.
29,1 Sarkophag aus Saint-Maximin. Auferweckung der Tabitha. Nach Wilpert	164 f., 171 ²⁰
29,2 Terracotta-Bruchstück: Sänger und Orgel. Rom: Museum des Deutschen Campo santo. Originalaufnahme	171 ²⁰
30 Grabrelief von der Via Latina. Rom: Thermenmuseum. Originalaufnahme	199 f.
31 Relief aus Amiternum mit Szene aus dem Leichenzuge. Museum zu Aquila (Abruzzen). Alinari 36 101	202 f.
32 Etruskische Grabstele mit Totenmahl und Tanzszene. Fiesole: Museo etrusco romano. Alinari 45 780	206
33 Bemalung eines kampanischen Mischkruges. Tote auf der Grabstele mit Tympanon. Berlin: Antiquarium. Aufnahme des Museums	207 ³
34 Salbfläschchen aus dem griechischen Totenkult. Die Lyra als Gabe für den Toten. Berlin: Antiquarium. Aufnahme des Museums	207 ¹¹
35 Grabmal des Metrodor aus Chios mit musizierenden Sirenen. Berlin: Antiquarium. Aufnahme des Museums	209
36 Leierspielende Sirene von einem Dipylongrab. Athen: Nationalmuseum. Alinari 24 351	209 ¹⁷
37 Aschenurne des L. Lucilius Felix mit musizierenden Erosen. Rom: Kapitolinisches Museum. Alinari 40 920	210
38 Grabstein des Soldaten Marcinus mit tanzender Mänade. Bonn: Provinzialmuseum. Aufnahme des Museums	211

Einleitung.

„Daß David vor dem Angesichte Gottes Tänze aufführte, ist keine Entschuldigung für die im Theater sitzenden gläubigen Christen . . . Harfen, Zymbeln, Flöten, Tympana und Zithern klangen (nämlich damals) zur Ehre Gottes, nicht der Idole. Durch die Kunst des Teufels sind aus heiligen (Instrumenten) unerlaubte geworden¹.“ Mit diesen Worten gibt Ps.-Cyprian den besten Kommentar zum Verständnis der Haltung, die das Christentum der ersten Jahrhunderte zur Musik einnahm. Trotz des großen Erbes, das die junge Kirche aus dem jüdischen Gottesdienste übernahm, verhielt sie sich gegen die alttestamentliche Art der reichen musikalischen Ausgestaltung der Liturgie vollständig ablehnend. Es ergab sich die Notwendigkeit dieser Stellungnahme für das junge Christentum aus der Tatsache, daß die damalige Musik auf das engste mit dem heidnischen Kultus verwachsen war. Und da der heidnische Götter- und Totenkultus das Privatleben in weitgehendstem Maße beeinflusste und durchzog, so verbot die Kirche den Christen auch eine private Ausübung dieser Kunst. Gerade durch diese schroffe Absage an die

¹) Ps.-Cyprian, *De spectaculis* 3 (CSEL 3 Appendix 5 Z. 8 Hartel): quod David in conspectu Dei choros egit nihil adiuvat in theatro sedentes christianos fideles: nulla enim obscenis motibus membra distorquens desaltavit Graecae libidinis fabulam. nabla cynarae tibiae tympana et citharae Deum cecinerunt, non idolum. non igitur praescribetur ut spectentur illicita. diabolo artifice ex sanctis in illicita mutata sunt . . . 4 (7 Z. 2 Hartel): graeca illa certamina vel in cantibus vel in fidibus vel in vocibus vel in viribus praesides suos habent varia daemonia: et quidquid est aliud quod spectantium aut oculos movet aut delinit aures, si cum sua origine et institutione quaeratur, causam praefert aut idolum aut daemonium aut mortuum. ita diabolus artifex quia idolatriam per se nudam sciebat horreri, spectaculis miscuit, ut per voluptatem posset amari.

damalige Musik aber wurde das Christentum zum Gestalter und Schöpfer einer Tonkunst, die nicht als ein Mittel der Magie, sondern als Mittel der Anbetung dem Kultus dient. Eine Würdigung der urchristlichen Auffassung von Musik und Gesang wird daher notwendig im religionsgeschichtlichen Rahmen das Verhältnis der Musik zum heidnischen Kult dartun müssen.

Musik und Opfer im heidnischen Kult.

§ 1.

Musik als kultische Handlung.

Die reiche Verwendung, welche die Musik im heidnischen Götterkult fand, suchten bei fast allen Völkern Sage und Mythos in der Weise zu erklären, daß die Tonkunst ein Geschenk der Götter an die Menschen sei. Über die eigentliche kultische Bedeutung war man sich schon früh nicht mehr so recht im klaren. Die weitverbreitetste Ansicht ging dahin, daß die Musik eben den Göttern angenehm sei. So deutet z. B. Tibull die Verbindung zwischen Musik und Kultus¹. Damit berührt sich die Erklärung, die Horaz für die *Musica sacra* gibt, wenn er sie ein Besänftigungsmittel nennt, das ähnlich Weihrauch und Tierblut die Götter den Menschen gnädig stimmen soll². Derselben Ansicht ist Censorin. „Musik ist den Göttern angenehm,“ sagt er, „denn wenn sie den Göttern nicht angenehm wäre, dann wären die öffentlichen Schauspiele, die der Besänftigung der Götter dienen sollen, nicht eingesetzt worden, es würde nicht der Flötenspieler zu allen Bittgebeten in den heiligen Hallen hin-

¹) Tibull 2, 1, 51 ff. (44 Levy):

agricola assiduo primum satius aratro
cantavit certo rustica verba pede
et satur arenti primum est modulatus avena
carmen, ut ornatus diceret ante deos.

²) Horaz, *Carmina* 1, 36, 1 ff. (28 Müller):

Et ture et fidibus iuvat
Placare et vituli sanguine debito
Custodes Numidae deos.

zugezogen, es würde nicht mit dem Flöten- oder Posaunenbläser der Triumph zu Ehren des Mars begangen, es würden dem Apollo nicht die Zither, nicht den Musen Flöten und die übrigen Instrumente zugeeignet, nicht erlaubt wäre es dann den Flötenspielern, öffentlich zu spielen, auf dem Kapitol zu speisen und an den Iden des Junius die Stadt in beliebiger Kleidung maskiert und betrunken zu durchstreifen³.“ Censorin sucht also auch mit dem Wohlgefallen, das die Götter an der Musik finden, ihre Anwendung im öffentlichen Kult zu erklären. Doch begegnen wir dieser Auffassung nicht nur in der religiösen Gedankenwelt der Römer. In dem Zeushymnos aus dem Tempel des Zeus Diktaios in Palaikastro auf Kreta, der etwa dem zweiten bis dritten nachchristlichen Jahrhundert angehört, hat die parallele Auffassung griechischer Beter ihren deutlichen Niederschlag gefunden. „Komm zur Dikte“, wird dort Io angerufen, „komm zur Dikte auf den Jahrestag und freue dich am Gesang, den wir dir aufspielen mit Harfen, mischend mit Flöten zugleich und singen, stehend an deinem wohlumzäunten Altar⁴.“ Die wohlgesinnte Gottheit erfreuen und die erzürnte besänftigen, das ist nach der verbreitetsten Ansicht Aufgabe und Zweck kultischer Musik und

³) Censorinus, *De die natali* 12, 2 (17 Cholodniak): Nam nisi grata esset immortalibus deis (musica) — profecto ludi scenici placandorum deorum causa instituti non essent, nec tibicen omnibus supplicationibus in sacris aedibus adhiberetur, non cum tibicine aut tubicine triumphus ageretur Marti, non Apollini cithara, non Musis tibiae ceteraque id genus essent attributa, non tibicinibus, per quos numina placantur — esset permissum aut ludos publice facere ac vesci in Capitolio, aut Quinquatribus minusculis, id est Idibus Junii, urbem vestitu quo vellent personatis temulentisque pervagari.

⁴) W. Aly, *Ursprung und Entwicklung der kretischen Zeusreligion*, in: *Philologus* 71 (1912) 470:

Ἰὼ μέγιστε Κοῦρε χαῖρέ μοι
 Κρόνιε πανκράτῃς γάνους,
 ζῆλακες δαμόνων ἀγόμενος.
 Δίκτην ἐς ἐνιαυτὸν ἔρ-
 πε καὶ γέγαθι μολπᾷ
 τάν τοι κρέκομεν πακτίσιν
 μέζαντες ἅμ' ἀδλοῖσιν
 καὶ στάντες ἀείδομεν τῶν
 ἁμφὶ βωμὸν εὐερχῇ.

Zum Charakter der angerufenen Gottheit, bei der es sich um einen Eniautos-Daimon handeln dürfte, vgl. K. Latte, *De saltationibus Graecorum* = RVV 13, 3 (Gießen 1913) 47.

kultischen Gesanges. Der christliche Apologet Arnobius macht diese Auffassung zum Ziel seines Spottes, wenn er einmal bemerkt: „Werden etwa die allmächtigen Götter durch das Pfeifen der Flöten besänftigt und lassen sie, durch die Zahl der Zymbeln beruhigt, von ihrem Unwillen ab, geradeso wie kleine Knäbchen von dem unangebrachten Schreien abgeschreckt werden, wenn sie die Kinderrassel hören⁵⁾“

Allein der ursprüngliche Zweck der Musik im Kult des Heidentums ist damit noch nicht getroffen. Im tiefsten Grunde sollte die Musik als Kulthandlung eine magische Wirkung auf die Götter ausüben, so daß sie ein Mittel zur Bezwingung der Götter in der Hand der Menschen war. Diesen Glauben bekämpft z. B. der griechische Dichter Menander, wenn er auf die Unvereinbarkeit einer solchen Anschauung mit dem Gottesbegriff aufmerksam macht: „Kein Gott, o Weib, rettet wegen des einen Menschen einen andern, denn wenn ein Mensch nach seinem Willen mit Zymbelspiel Gott auf etwas herabziehen könnte, so wäre der Mensch, der solches vermag, mächtiger als Gott⁶⁾.“ In dieser von Menander bekämpften Ansicht tritt der Glaube an die magische Bedeutung der Musik im Götterkulte klar zutage. Wir haben hier den eigentlichen Grund für die Verwendung der Musik im Kulte vor uns. Am stärksten äußert sich dieser Glaube an die magische Kraft der Musik in der Verwendung der Musik beim heidnischen Opfer.

⁵⁾ Arnobius, *Adversus nationes* 7, 32 (CSEL 4, 265 Z. 24 Reifferscheid): An numquid ut parvuli pusiones ab ineptis vagitibus crepitaculis exterrantur auditis, eadem ratione et omnipotentia numina tibiaram stridore mulcentur et ad numerum cymbalorum mollita indignatione flaccescunt?

⁶⁾ Menander, *Fragmenta* 245 (87 Meineke): οὐδείς δι' ἀνθρώπου θεὸς σφίζει, γυναί, | ἑτέρου τὸν ἕτερον· εἰ γὰρ ἔλκει τὸν θεὸν | τοῖς κυμβάλοις ἄνθρωπος εἰς ὃ βούλεται | ὃ τοῦτο ποιῶν ἔστι μείζων τοῦ θεοῦ. Vgl. Klemens von Alexandrien, *Protreptikos* 7, 75, 4 (GCS Clem. A. I 57 Z. 25 Stählin), [Justin], *De monarchia* 5 (144 Otto).

§ 2.

Die Musik beim Opfer der Griechen.

Schon in der ältesten historischen Mittelmeerkultur begegnen wir der Flötenmusik beim Opfer. P. Stengel nimmt allerdings an, ebenso wie der Kranz auf dem Haupt des Opfernden sei auch die Musik erst in nachhomerischer Zeit beim Opfer üblich gewesen¹. Doch beweist der Sarkophag aus Hagia Triada das Flötenspiel beim Opfer schon um 1300 v. Chr.². Die farbigen Darstellungen dieses Sarkophags zeigen nämlich hinter dem dargestellten Stiere, der offenbar geopfert werden soll, einen Flötenspieler, der die Doppelflöte bläst und auf der anderen Langseite neben den Frauen, die das Trankopfer darbringen, einen Kitharاسpieler³. Daß in nachhomerischer Zeit die Flötenbegleitung bei der Opferhandlung allgemein war, beweisen die bei Apollodoros⁴ geschilderte Ausnahme, sowie die Stellen bei

¹) P. Stengel, *Opferbräuche der Griechen* (Leipzig 1910) 18, 5; ebenso: *Griechische Kultusaltertümer* (München ³ 1920) 111 ff. Anm. 15.

²) Vgl. F. v. Duhn, *Der Sarkophag aus Hagia Triada*, in: ARW 7 (1904) 271. D. Fimmen, *Zeit und Dauer der kretisch-mykenischen Kultur* (Leipzig und Berlin ² 1924) 145 setzt den Sarkophag in die zweite spätminoische Periode, also noch vor 1400 an. Zu Fimmens Datierung äußerte sich schon vorher zustimmend gegen v. Duhn W. Aly, *Delphinios, Beiträge zur Stadtgeschichte von Milet und Athen*, in: *Klio* 11 (1911) 13. Eine farbige Wiedergabe des Denkmals bietet R. Paribeni, *Il sarcofago dipinto di Hagia Triada*, in: *Monumenti antichi pubblicati per cura della reale accademia dei Lincei* XIX (1908) 5 ff. im Anhang.

³) S. Eitrem, *Beiträge zur griechischen Religionsgeschichte* III = *Videnskapsselskapets Skrifter II. Hist. Filos. Klasse* 1919 Nr. 2 (Kristiania 1920) 74 meint, die Verschiedenheit der Opfermusik betone hier die Verschiedenheit der in Frage stehenden Gottheiten. Doch werden sich schwerlich Beweise für diese Annahme erbringen lassen.

⁴) Apollodoros, *Bibliotheca* 3, 15, 7 (124 Z. 15. Hercher): Μινῶς δὲ ἀγγελθέντος αὐτῷ τοῦ θανάτου θύων ἐν Πάρῳ τοῖς Χάρισιν τὸν μὲν στέφανον ἀπὸ τῆς κεφαλῆς ἔρριψε· καὶ τὸν αὐλὸν κατέσχε, τὴν δὲ θυσίαν οὐδὲν ἥττον ἐπέτελεσεν. ὅθεν ἔτι καὶ δεῦρο χωρὶς αὐλῶν καὶ στεφάνων ἐν Πάρῳ θύουσι ταῖς Χάρισιν.

Herodot⁵, die das Fehlen des Flötenspiels als eigentümliche Sitte bei den Persern berichten. Apollodor sucht die Tatsache, daß den Chariten auf Paros ohne Flötenspiel geopfert wird, aus dem Mythos zu erklären. In Wirklichkeit ist der Brauch wohl daraus zu deuten, daß es sich auf Paros ursprünglich um den Kult einer chthonischen Gottheit gehandelt hat. Bei den Opfern für chthonische Gottheiten fehlt nämlich die Musik vielfach, wie die Opfer zu Ehren des Zeus Lykaios oder der Eumeniden beweisen⁶. Ebenso berichtet uns Lukian, daß die Einwohner von Hierapolis dem Zeus (Hadad), dessen Kult an das Ritual chthonischer Gottheiten erinnert, in der Stille opfern ohne Gesang und Flötenspiel: „Dem Zeus (Hadad) opfern sie in Stille, ohne Gesang und ohne Flötenspiel, wenn sie aber (das Opfer) für Hera (Atargatis) beginnen, singen sie, blasen die Flöten und machen mit ihren Schallbecken ein Geklapper⁷.“ Im übrigen nimmt die Musik im griechischen Opferzeremoniell eine hervorragende Stellung ein. Auf das hohe Alter der Opfermusik wird die Bemerkung Plutarchs zu beziehen sein, wenn er bereits im Kultus der Hyperboreer Flöte, Syrinx und Leier erwähnt⁸. Der in der griechischen Religion so bevorzugte Apollonkult weist seit frühester Zeit Tanz und Flötenspiel als wesentliche Bestandteile seines Opferrituals auf⁹. In Delos werden nach dem Bericht Lukians von Samosata keine Opfer dargebracht ohne Reigen, Flöten- und

⁵) Herodot 1, 132, 1 (I 89 Stein): οὐ σπονδῇ χρέωνται, οὐκὶ αὐλῶν.

⁶) Dem Zeus Lykaios opfert man ἐν ἀπορρήτῳ: Pausanias 8, 38, 7 (II 352 Z. 22 Spiro). Bezüglich der Eumeniden vgl. das Scholion zu Sophokles, *Oidipos* C. 489 (426 Papageorgius): μετὰ γὰρ ἡσυχίας τὰ ἱερά δρῶσι.

⁷) Lukian, *De Dea Syria* 44 (III 359 Jacobitz): Διὶ μὲν ὦν κατ' ἡσυχίην θύουσιν οὔτε ἀεῖδοντες οὔτε αὐλέοντες. εἴτ' ἂν δὲ τῇ Ἥρῃ κατὰχρῶνται, ἀεῖδουσί τε καὶ αὐλέουσι καὶ κρόταλα ἐπικροτέουσιν. Vgl. dazu F. J. Dölger, *IXΘΥΣ* II (Münster 1922) 243. Vgl. dort auch den Bericht des Varro¹, *Rerum rusticarum* 3, 7 § 4 (154 Z. 2—11 Goetz), der von heiligen unantastbaren Fischen in Lydien spricht, die beim Opfer auf den Flötenklang an das Ufer des Sees und an den Opferaltar herankamen.

⁸) Plutarch, *De musica* 14 (VI 500 Z. 21 Bernardakis): καὶ τὰ ἐξ Ὑπερβορέων δ' ἱερά μετ' αὐλῶν καὶ συρίγγων καὶ κιθάρας εἰς τὴν Δηλὸν φασὶ τὸ παλαιὸν στέλλεσθαι.

⁹) Plutarch, *De musica* 14 (VI 500 Z. 6 Bernardakis): δῆλον δ' ἐκ τῶν χορῶν καὶ τῶν θυσιῶν, ἃς προσήγον μετ' αὐλῶν τῷ θεῷ.

Leierspiel¹⁰. Die reiche musikalische Ausstattung des Rituals im Apollonkult von Delphi und Delos ist daher der Grund gewesen, weshalb Apollon zum Gott der Sänger und Dichter wurde¹¹. Flöten-, Syrinx- und Leierspiel sind ferner bezeugt für eine seit ältester Zeit im griechischen Gottesdienst übliche, besondere Form des Opfers, für das Lektisternium. In der von O. Kern¹² veröffentlichten Inschrift aus Magnesia am Maeander wird für die Herrichtung eines Lektisterniums auf der Agora die Anordnung getroffen: *παρεχέτω δὲ καὶ ἀκροάματα αὐλητῆν συριστῆν καθαριστῆν*. Da die delphischen Theoxenien als die berühmtesten solcher Götterbewirtungen wohl das Vorbild für derartige Kultfeiern abgegeben haben¹³, so dürfte nicht nur hinsichtlich der Auswahl und Gruppierung der Gottheiten sondern auch der rituellen Musik ein Einfluß Delphis anzunehmen sein.

Die uns erhaltenen Denkmäler griechischen Kultus bestätigen die aus den Texten gewonnenen Vorstellungen. Beim Dionysosopfer begleiten meistens Zymbeln und Tympana die heilige Handlung. So zeigt uns ein Vasenbild aus dem Nationalmuseum zu Neapel¹⁴ eine Opferszene im Kulte dieses Gottes. In der Mitte ist der Opferaltar sichtbar, auf dem das Feuer brennt. Dahinter die Priesterin, die im Begriffe steht, das Opfertier zu schlachten, links neben der Priesterin sind zwei Zymbel und Tympanon schlagende weibliche Personen sichtbar, die mit Musik und Tanz den Opferakt begleiten. Die Szene stimmt überein mit dem, was uns Diodor über die Opferhandlung in den Dionysos-

¹⁰) Lukian, *De saltatione* 16 (II 1, 133 Sommerbrodt): Ἐν Δήλῳ δὲ γε οὐδὲ αἱ θυσίαι ἄνευ ὀρχήσεως ἀλλὰ σὺν ταύτῃ καὶ μετὰ μουσικῆς ἐγίγνοντο. παῖδων χοροὶ συνελθόντες ὅπ' ἀλλῶ καὶ κιθάρᾳ οἱ μὲν ἐχόρευον, ὅπως οὖντο δὲ οἱ ἄριστοι προκριθέντες ἐξ αὐτῶν. τὰ γοὺν τοῖς χοροῖς γραφόμενα τούτοις ἄσματα ὑπορχήματα ἐκαλεῖτο καὶ ἐμπέπληστο τῶν τοιούτων ἡ λύρα.

¹¹) Vgl. dazu F. Schwenn, *Gebet und Opfer, Studien zum griechischen Kultus* = *Religionswissenschaftliche Bibliothek, herausgegeben v. W. Streitberg* 8 (Heidelberg 1927) 18.

¹²) O. Kern, *Die Inschriften von Magnesia am Maeander* (Berlin 1900) 83 Nr. 98, 45 = W. Dittenberger, *Sylloge inscriptionum Graecarum* II (Leipzig 3 1917) 113 Nr. 589 Z. 46.

¹³) L. Preller, *Römische Mythologie* I (Berlin 3 1881) möchte sogar für die römischen Lektisternien einen Einfluß der Theoxenien von Delphi annehmen. Vgl. dazu noch G. Wissowa, Art. *Lektisternium* bei Pauly-Wissowa XII 1, 1112.

¹⁴) Vgl. unsere Tafel 1.

mysterien berichtet: Aufgabe der Jungfrauen sei es, den Thyrsos zu schwingen und enthusiastisch dem Gotte zuzujubeln, die der verheirateten Frauen aber, unterdessen zu opfern¹⁵. Auf anderen Opferdarstellungen assistiert meist ein Flötenbläser oder eine Flötenbläserin; eine Frau in den Fällen, in denen die Riten von Frauen besorgt werden¹⁶. Auch im Ensemblespiel finden wir die Flöte beim Opfer. Fast regelmäßig tritt das Tympanon zum Flötenspiel, wenn mit dem Opfer ein Tanz verbunden ist, weil dieses Instrument sich besonders dazu eignet, den Rhythmus scharf hervorzuheben. Die Darstellungen der Opferprozessionen ergänzen unsere Kenntnis der griechischen Kultgebräuche in wertvoller Weise. Auf der Nordseite des Parthenonfrieses gehen den drei Opfertieren vier Flötenspieler und vier Zitherspieler voraus. Auf anderen Darstellungen solcher Opferzüge folgt die Musik dem Opfertier¹⁷. Doch geht der Flötenspieler fast immer vor dem Kitharisten. Nach Eitrem¹⁸ erklärt sich diese Präzedenz vielleicht kultgeschichtlich, insofern die Flöte beim blutigen Opfer das ursprünglichere Instrument war.

¹⁵) Diodorus Siculus, *Bibliotheca historica* 4, 3, 3 (I 367 Vogel): καὶ ταῖς παρθένοις νόμιμον εἶναι θυρσοφορεῖν καὶ συνενθουσιάζειν εὐαζούσαις καὶ τιμώσαις τὸν θεόν. τὰς δὲ γυναῖκας κατὰ συστήματα θυσιάζειν τῷ θεῷ καὶ βακχεύειν καὶ καθόλου τὴν παρουσίαν ὑμνεῖν τοῦ Διονύσου.

¹⁶) Vgl. M. P. Nilsson, *Die Prozessionstypen im griechischen Kult*, in: *Jahrbuch des kais. deutschen archäologischen Instituts* 31 (1916) 332.

¹⁷) Beispiele bei S. Eitrem, a. a. O. 87.

¹⁸) a. a. O. 94.

§ 3.

Die Musik im römischen Opferritual.

Besser noch als bei den Griechen, tritt die Verbindung zwischen Musik und Kult bei den Römern hervor. Die Römer nahmen nämlich ursprünglich wie gegen die Gymnastik, so auch gegen den Tanz und die Musik im Privatleben eine ablehnende Haltung ein. Trotzdem haben sie von alters her ihre eigene Kultmusik gehabt. Denkmäler und Texte beweisen dies. Schon das Zwölftafelgesetz befahl, so berichtet Cicero¹, die Ehrung der Götter mit Gesang, Lauten- und Flötenspiel zu verbinden. Der Flötenspieler fehlt daher fast auf keiner Opferdarstellung. Die Opferhandlung wird charakterisiert durch Wendungen wie *joculo posito adhibitoque tibicine, ad praeconem et ad tibicinem, ad tibicinem foculo posito*².

Vom häuslichen Opfer zu Ehren der Laren³ bis zum feier-

¹) Cicero, *De legibus* 2, 9 § 22 (IV 2, 413 Z. 19 Müller): *Loedis publicis, quod sine curriculo et sine certatione corporum fiat, popularem laetitiam in cantu et fidibus et tibiis moderanto eamque cum divum honore iungunto.*

²) Cicero, *De domo sua oratio* 123, 124; *De lege agraria* 2, 93. Plinius, *Nat. hist.* 22, 11.

³) Ein pompejanisches Wandgemälde mit Larenopfer und Flötenspieler gibt unsere Tafel 2 wieder. Eine ähnliche Szene ist uns auf dem Bruchstück eines Reliefs erhalten, das sich heute im Thermenmuseum Roms befindet. Vgl. dazu W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom II* (Leipzig ³ 1913) 188. Um ein Larenopfer handelt es sich auf dem Altar, der heute im Konservatorenpalast aufgestellt ist und auf der Vorderseite die Widmungsinschrift trägt: LARIBVS AVGVSTI. Vgl. zum Folgenden unsere Tafel 3. Auf dem Relief der Vorderseite ist das Opfer der Vicomagistri dargestellt, die je zwei zu beiden Seiten des Altares stehen und das Voropfer vollziehen. In ihrer Mitte sieht man den Flötenbläser mit der Doppelflöte. Vorne bringen die Opferschächter die beiden Opfertiere heran, ein Schwein für die Laren, einen Stier für den Genius Augusti. Auf den

lichsten Staatsopfer der Suovetaurilia ist der Flötenspieler unentbehrlich. Eine gute Darstellung der Suovetaurilia bietet ein

Schmalseiten sind kleine, auf viereckigen Basen stehende, also statuarisch gedachte Laren dargestellt, die in der Rechten einen Lorbeerzweig halten, während die erhobene Linke (beschädigt) ein Füllhorn gehalten haben wird. Die Inschrift der Vorderseite, die von den *mag(istri) vici anni noni* spricht, ermöglicht eine ziemlich genaue Datierung des Denkmals. Da nämlich im Jahre 7 v. Chr. die Reorganisation des Larenkultes durch Augustus zum Abschluß gelangte, zählen die meisten *magistri vicorum*, die Vorsteher dieses Kultes, ihre Jahre von diesem Termin an, so daß der Altar demnach entweder der zweiten Hälfte des Jahres 2 oder der ersten des Jahres 3 n. Chr. angehören dürfte. Vgl. W. Altmann, *Die römischen Grabaltäre der Kaiserzeit* (Berlin 1905) 176 und W. Helbig, a. a. O. I (Leipzig ³ 1912) 511. Dagegen dürfte die Deutung auf ein Larenopfer nicht zutreffen für den Altar des Lateranmuseums, der nach der auf der Vorderseite angebrachten Inschrift dem Censor perpetuus Gaius Manlius von seinen Klienten geweiht wurde. Abbildung bei W. Altmann, a. a. O. 179, Fig. 143 u. 143a und Anderson 24112. Auf jeder der beiden Nebenseiten ist ein Lar auf kleiner Felsenbasis zwischen zwei Lorbeerzweigen dargestellt, in der Rechten die Schale, in der Linken das Füllhorn. Das Relief der Vorderseite zeigt ein Stieropfer. Der Opfernde vollzieht gerade den Libationsakt. Hinter dem Altar steht ein Camillus, in der Rechten einen Krug, über der linken Schulter ein mit Fransen versehenes Tuch (*mappa*). Neben ihm ist der Flötenspieler sichtbar. Die Opferschlächter (*popae*) sind mit der Tötung des Opfertieres beschäftigt. Auf der Rückseite des Altares ist eine thronende Fortuna dargestellt, umgeben von drei männlichen und drei weiblichen Figuren, letztere mit dem Gebetsgestus der erhobenen Hände. W. Helbig, a. a. O. II (Leipzig ³ 1913) 17 nimmt an, daß die Göttin hier im engeren Sinne als Stadtgöttin von Caere, dem Fundort des Denkmals, aufzufassen ist und ihr das auf der Vorderseite dargestellte Stieropfer gelte. — Andere Opferszenen mit Flötenspieler: Stieropfer auf dem Sarkophag eines römischen Generals im Palazzo ducale in Mantua, Abbildung bei A. Levi, *Relievi di sarcofagi del palazzo ducale di Mantova*, in: *Dedalo* 7 (1926) 3, 225. — Eine Szene von gleichem Typus bietet ein Sarkophag der Uffizien in Florenz (Alinari 1308), vgl. W. Amelung, *Führer durch die Antiken in Florenz* (München 1897) 18 f. und unsere Tafel 4. Aus der Gesamtkomposition der einzelnen Szenen des Sarkophags ergibt sich, daß in der Mitte ein Dankopfer dargestellt ist. Der Feldherr ist von einem siegreichen Feldzuge zurückgekehrt. Er begnadigt in der Szene links Gefangene, eine Frau mit einem kleinen Knaben. Zum Danke für den Sieg über die Feinde bringt er auf dem Kapitol Juppiter ein Stieropfer dar. Der Sieger gießt eine Spende auf den kleinen Tragaltar aus, der vor einer hohen Tempelfront aufgestellt ist. Ein kleiner bekränzter Opferdiener begleitet die heilige Handlung auf seiner Doppelflöte. Rechts holt der Victimarius mit dem Beile zum tödlichen Schlage gegen den Stier aus. Die Szene weiter rechts stellt die Vermählung des Feldherrn dar. — Ein Opfer an Zeus Serapis mit Flöten-

Basrelief an der Südseite des Triumphbogens Konstantins⁴. Es stellt Marc Aurel dar, wie er umgeben von Offizieren und Soldaten die Opferhandlung vollzieht. Deutlich sind die drei Opfertiere, Schwein, Widder und Stier sichtbar. Der Kaiser ist im Begriffe, Weihrauch in die Opferflamme zu streuen. Zwischen ihm und dem Opferdiener (*camillus*), der ein geöffnetes Weihrauchkästchen (*acerra*) in den Händen hält, sieht man den mit dem Lorbeerkranz geschmückten Flötenbläser. Rechts vom Diener sind zwei Soldaten sichtbar, die als *tubicines* bei dem Opferakt mitwirken. Den Hintergrund schmücken Fahnen und Standarten.

Im Gegensatz zum griechischen Ritus, der die Verwendung von Lyra, Tympanon und Zymbel gestattete, galt bei den Römern

spielerin auf Sarkophag 173 der Galerie der Kandelaber im Vatikanischen Museum. — Ein Widderopfer mit Flötenspieler zeigt das untere Ende eines Kannenhenkels, der in Xanten gefunden wurde und sich heute im Bonner Provinzialmuseum (Inventar-Nr. 8576) befindet. Vgl. H. Lehner, *Führer durch das Provinzialmuseum in Bonn. I. Band: Die antike Abteilung* (Bonn 1915) 49. Abbildung bei Ph. Houben u. F. Fiedler, *Denkmäler von Castra Vetera und Colonia Traiana in Ph. Houbens Antiquarium zu Xanten* (Xanten 1839) Tafel XXIV 1. — Vgl. die Opferszene auf der Gemme Nr. 27665 des Neapler Nationalmuseums: eine Frau bringt unter den Klängen einer Flöte einer Herme Blumen dar. A. Ruesch, *Das Nationalmuseum in Neapel* (Neapel o. J.) 350. — Ein ländliches Opfer bietet ein Sardonyx-Kameo des Münzkabinetts zu München. Abbildung bei A. Furtwängler, *Die antiken Gemmen* (Leipzig und Berlin 1900) Tafel LXIV 23. Rechts schlachtet ein (nur mit Schurz bekleideter) älterer Mann ein Böckchen. Eine Frau hält eine Schale hin zum Auffangen des Blutes. Hinter ihr bläst ein silenartiger Alter die Doppelflöte. — Ein Opfer an Priapos auf einer Gemme bei G. Lippold, *Gemmen und Kameen des Altertums und der Neuzeit* (Stuttgart o. J.) Tafel CXLIX 8. — Flöte und Tympanon beim Opfer auf einer Vase der Collection Campana im Louvre. Wiedergabe bei Daremberg-Saglio I 352, Fig. 427.

⁴) Vgl. zum Folgenden Tafel 5 im Anhang. Das Relief stammt von einem Monument (wahrscheinlich einem Triumphbogen) des Marc Aurel, das vermutlich am östlichen Abhang des Kapitols, nach einer andern Annahme auf dem Trajansforum gestanden haben soll. Zu demselben Denkmal gehört ein Relief, das heute im Konservatorenpalast aufbewahrt wird und Marc Aurel beim Dankopfer vor dem Tempel des kapitolinischen Jupiter darstellt. Der Kaiser vollzieht inmitten seiner Offiziere das Voropfer, das der Tibicen begleitet. Hinter dem Kaiser ragt der Flamen Dialis hervor, der den apex auf dem Haupte trägt. Abbildung bei E. Petersen, *Vom alten Rom* (Leipzig⁴ 1911) 23, Fig. 13. Vgl. W. Helbig, *a. a. O.* I (Leipzig³ 1912) 505.

nur die Flöte als das eigentliche kultische Musikinstrument. Ein Versuch, auch andere Instrumente in Rom heimisch zu machen, wurde durch das strenge Verbot der Musik im Jahre 639 v. Chr. vereitelt. Dieses Gesetz erlaubte nur noch den „latinischen Flötenspieler samt dem Sänger“, alle übrige Musik wurde verboten⁵, so daß auch die Gäste beim Mahle nur zur Flöte sangen⁶. Das hohe Alter dieser gottesdienstlichen Musik erwähnt Ovid in seinen *Fasti*:

*Temporibus veterum tibicinis usus avorum
Magnus et in magno semper honore fuit.
Cantabat janis, cantabat tibia ludis,
Cantabat maestis tibia funeribus*⁷.

Auch der Ritus der Verfluchung, wie er schon in den *leges regiae*, einer Sammlung sakraler Satzungen, die uraltes Gewohnheitsrecht enthalten, vorliegt, verlangt den Flötenspieler. So trifft z. B., wie Cicero berichtet, die Strafe des *sacer esto* alle diejenigen, die einen Volkstribunen oder plebejischen Ädilen schädigen: Unter Zuziehung eines Flötenspielers soll der Tribun in feierlicher Versammlung verhüllten Hauptes in alter feierlicher Formel an heiliger Stätte über den Frevler den Fluch aussprechen und ihn dann vom Tarpejischen Felsen in die Tiefe stürzen⁸.

⁵) Vgl. Th. Mommsen, *Röm. Geschichte* I (Berlin 1857) 230, Anmerkung.

⁶) Cicero, *Tusculanae disputationes* 1, 2, 3 (218 Z. 17 Pohlenz): Quamquam est in Originibus solitos esse in epulis canere convivas ad tibicinem de clarorum hominum virtutibus, honorem tamen huic generi non fuisse declarat oratio Catonis. 4, 2, 3 (362 Z. 24 Pohlenz): dixit Cato morem apud maiores hunc epularum fuisse, ut deinceps, qui accubarent, canerent ad tibiam clarorum virorum laudes atque virtutes.

⁷) Ovid, *Fasti* 6, 651; vgl. auch Livius 9, 30, 5. Valerius Maximus 9, 5.

⁸) Cicero, *De domo sua oratio* 47 § 123 (105 Z. 15 Klotz): si tribunus plebis verbis non minus priscis et aequae solemnibus bona cuiuspiam consecravit, non valebit? atqui C. Atinius patrum memoria bona Q. Metelli qui eum ex senatu censor eiecerat, avi tui Q. Metelle, et tui P. Servili, et proavi tui P. Scipio, consecravit foculo posito in rostris adhibitoque tibicine. 47 § 124 (106 Z. 1 Klotz): tu inquam capite velato, contione advocata, foculo posito bona tui Gabini cui regna omnia Syrorum Arabum Persarumque donaveras consecrasti.

Ein Wandel tritt in der Beschränkung der kultischen Musik in Rom ein, als der durch die sibyllinischen Bücher eingeführte *ritus Graecus* auch die andern Instrumente wie Lyra, Tympanon usw., nach Rom bringt. Denn das charakteristische Unterscheidungsmerkmal zwischen dem römischen und griechischen Ritus ist die reichlichere Verwendung der Musik und Orchestik, die dem *ritus Graecus* eigen ist. Durch das Eindringen griechischer Kultusformen kam nämlich auch das Lektisternium nach Rom, das seinen Namen von der Ausbreitung der Tischpolster hat, die man im Kreise der Festgenossen hinstellte und auf denen die Götterbilder wie schmausend und bei Tische liegend dargestellt waren⁹ — ein religiöser Brauch, der besonders an hohen Götterfesten geübt wurde. Mit dem Lektisternium bekam auch die Lyra endgültig Bürgerrecht in den Religionsübungen der Römer, wie Cicero bezeugt¹⁰. Dem Umschwunge, der sich in dieser Hinsicht gegen früher vollzogen hat, gibt Horaz einmal Ausdruck, wenn er von der Lyra sagt:

*Tuque testudo —
Nec loquax olim neque grata, nunc et
Divitum mensis et amica templis*¹¹.

Aus der *non grata* ist eine *amica templis* geworden. Auch bei den Supplikationen erscheint sie jetzt. Durch Plutarch¹² erfahren wir, daß die Zither beim Opferfest der Bona Dea, das alljährlich von Frauen in der Wohnung des jeweiligen Konsuls gefeiert wurde, in Gebrauch war. Zur Ausführung des Leierspiels bei den Lektisternien organisiert sich sogar ein eigenes

⁹) Vgl. F. J. Dölger, IXΘΥΣ II (Münster 1922) 2.

¹⁰) Cicero, *Tusculanae disputationes* 4, 2, 4 (363 Z. 4 Pohlenz): et deorum pulvinaribus et epulis magistratum fides praecinunt. Vgl. die Inschrift Orelli 2448: COLLEGIO TIBICINVM / ET FIDICINVM ROMANORVM QVI SPPS / TI. IVLIVS TYRANNVS / . MMVNIS PERPETVVS ET / . . VLIVS TYRANNVS F / HCDD / DEDICATVM K. MART / . . RSO SERVIANO II L. FABIO IVST. COS. — Nach dem angegebenen Konsulatsjahr stammt die Inschrift aus dem Jahre 111 n. Chr.

¹¹) Horaz, *Carmina* 3, 11, 5 (64 Müller).

¹²) Plutarch, *Cicero* 28, 2 (I 2, 386 Z. 24 Lindskog-Ziegler): ἦν Κλώδιος ἀνὴρ εὐγενής, τῇ μὲν ἡλικίᾳ νέος τῷ δὲ φρονήματι θρασὺς καὶ ἀδράδης. οὗτος ἐρῶν Πομπηίας τῆς Καίσαρος γυναικὸς εἰς τὴν οἰκίαν αὐτοῦ παρείσθλητο κρύφα, λαβὼν ἐσθῆτα καὶ σκευὴν ψαλτρίας. ἔθνον γὰρ αἱ γυναῖκες τὴν ἀπόρρητον ἐκείνην καὶ ἀθέατον ἀνδράσι θυσίαν ἐν τῇ τοῦ Καίσαρος οἰκίᾳ, καὶ παρῇν ἀνὴρ οὐδεὶς.

collegium fidicinum Romanorum¹³. Immerhin zeigen die Denkmäler den Zitherspieler seltener im Kultus. Ein berühmtes Denkmal, das den Leierspieler bei den Suovetaurilien zeigt, befindet sich heute im Louvre zu Paris¹⁴. Es stammt aus dem Neptuntempel, der im Circus Flaminius in Rom lag¹⁵, und wurde wahrscheinlich bei der durch Cn. Domitius Ahenobarbus veranlaßten Erneuerung des Tempels im Jahre 32 v. Chr. angefertigt¹⁶. A. Furtwängler vermutet mit guten Gründen, daß das friesartige Relief mit drei anderen, die sich heute in der Glyptothek in München befinden, die Bekleidung eines großen Altares gebildet hat¹⁷. In der Mitte des Reliefs steht an einem Altare ein Feldherr, der gerade eine Libation vornimmt. Von

¹³) Vgl. J. Marquardt, *Römische Staatsverwaltung* III (Leipzig 2 1885) 187, 226.

Ein decurio collegii fidicinum Romanorum, ein Knabe von acht Jahren, wird in der Inschrift erwähnt, die Th. Mommsen, *Inscriptiones regni Neapolitani Latinae* (Lipsiae 1852) 592, Nr. 6845 veröffentlicht hat:

D M
T AVR T F POMT
CLITO DEC COLL FID
R. VIXIT ANN VIII M
IIII d XXII AVR NICE
PHORIANVS ET FILVME
NE FILIO DVLCISSI
MO B M F

¹⁴) Vgl. unsere Tafel Nr. 6.

¹⁵) Vgl. H. Jordan - Ch. Huelsen, *Topographie der Stadt Rom im Altertum* I 3 (Berlin 1907) 523.

¹⁶) Über das eigentliche Gründungsjahr des Tempels fehlt es an Nachrichten. Doch ist das bei Gelegenheit eines Prodigiums im Jahre 206 v. Chr. von Livius 28, 11, 4 und Cassius Dio, *Frg.* 56, 62 erwähnte Neptunheiligtum in campo Flaminio wohl dem von Cn. Domitius Ahenobarbus erneuerten Tempel gleichzusetzen. Vgl. G. Wissowa, *Religion und Kultus der Römer* (München 2 1912) 227. Danach handelt es sich also nicht um die Erbauung eines Neptuntempels durch Domitius Ahenobarbus, wie H. Jordan - Ch. Huelsen a. a. O. 522, anzunehmen scheint, sondern um eine Erneuerung. Eine neue Lösung der Frage versuchte A. v. Domaszewski, *Abhandlungen zur römischen Religion* (Leipzig und Berlin 1909) 227 ff., der den Zensor des Jahres 15. v. Chr. Cn. Domitius Ahenobarbus für den Erbauer und den Konsul des Jahres 32 v. Chr. gleichen Namens für den Erneuerer des Tempels hält. Gegen diese Ansicht wandte sich J. Sieveking, *Österreich. Jahreshefte* 13 (1910) 95 ff.

¹⁷) A. Furtwängler, *Intermezzi* (Leipzig und Berlin 1896) 35.

rechts bringen Opferschlächter die drei Opfertiere heran, zu-
vorderst den Stier, dahinter Widder und Schwein. Links vom
Altar steht ein Offizier, daneben, zum Altar gewandt, ein Flöten-
und ein Leierspieler. Die zahlreichen Soldaten sowie die Szene
mit dem Schreiber am linken Ende des Reliefs berechtigen zu der
Annahme, daß die Suovetaurilien vom Feldherrn anläßlich der
Entlassung seines Heeres als übliche *lustratio* dargebracht wer-
den, wobei er seinen Veteranen ihre Privilegien auf Diptychen
aufschreiben läßt¹⁸. Die Darstellung dürfte sich daher auf die
siegreiche Heimkehr des Domitius Ahenobarbus, des Stifters des
Denkmals, beziehen.

¹⁸) H. Jordan-Ch. Huelsen a. a. O. 523. Zur *lustratio exercitus*
vgl. A. v. Domaszewski a. a. O. 16 ff.

§ 4.

Das Tubilustrium.

Die eigenartige Verknüpfung von Musik und Kult im römischen Ritual hat ihren deutlichsten Niederschlag gefunden im sogenannten Tubilustrium. Es ist dies ein Fest, welches die kultische Reinigung oder Lustration der Trompeten bezweckte, die beim Opfer gebraucht wurden. So erklärt Varro den Namen des Festes: „Tubilustrium wird der Tag genannt, weil an diesem Tage im Atrium Sutorium die sakralen Trompeten kultisch gereinigt werden¹.“ Lydus nennt das Fest übereinstimmend damit καθαρυμός σάλπιγγος². Diese feierliche Lustration fand zweimal im Jahre statt, und zwar am 23. März und am 23. Mai³. Über das Alter des Brauches wissen wir nichts Bestimmtes. Der Lexikograph Festus gibt eine Nachricht wieder, wonach diese heilige Sitte aus Pallanteum in Arkadien nach Rom gekommen

¹) Varro, *De lingua Latina* 6, 14 (63 Z. 8 Goetz-Schoell): Dies tubilustrium appellatur, quod eo die in atrio sutorio sacrorum tubae lustrantur.

²) Lydus, *De Mensibus* 4, 60 (133 Z. 15 Wünsch): Τῇ πρὸ δέκα Καλενδῶν Ἀπριλίων καθαρυμός σάλπιγγος καὶ κίνησις τῶν ὕπλων, καὶ τιμαὶ Ἀρεος καὶ Νερίνης, θεᾶς οὕτω τῇ Σαβίνων γλώσσει προσαγορευομένης, ἣν ἡξίουσιν εἶναι τὴν Ἀθηναίαν ἢ καὶ Ἀφροδίτην· νερίνη γάρ ἡ ἀνδρία ἐστὶ καὶ νέρωνας τοὺς ἀνδρείους οἱ Σαβίνοι καλοῦσιν.

³) Für den 23. März bezeugt es die genannte Stelle bei Lydus, für den 23. Mai: Ovid, *Fasti* 5, 726 (254 Merkel): Lustrantur purae, quas facit ille (Volcanus) tubae. Damit vgl. man die Zusätze der Steinkalender, die das im ältesten Kalender zum 23. Mai notierte Fest Tubilustrium, als Feriae Volcano erklären. Wieweit hier das Eindringen griechischer Vorstellungen für die Ablösung des Mars durch Vulcan in Rechnung zu stellen ist, darüber G. Wissowa, *Religion und Kultus der Römer* (München ² 1912) 231.

sein soll⁴. Nach Calpurnius⁵ war es Numa Pompilius, der zuerst die Verwendung der Trompeten im Kultus anordnete. Während man die gewöhnlichen Kriegstrompeten „tubae“ nannte, war nach Varro die Form „tubi“ nur für die Opfertrompeten in Gebrauch⁶. Die *tubicines sacrorum publicorum populi Romani*, denen die Ausführung dieser Kultmusik und auch die Lustration ihrer Instrumente anvertraut war, sind keineswegs identisch mit den *symphoniaci*, *tibicines* und *fidicines*, qui *sacris publicis praesto sunt*, sondern sie bekleideten ein bedeutend höheres Amt. Nach Festus waren es Priester und *viri speciosi*⁷. Auch Inschriften beweisen dies. So bekleidet der in der Inschrift Orelli 3876 genannte *tubicen* eine Offizierstelle und das höchste Munizipalamt seiner Heimat⁸. Während die *tibicines* bei jedem, auch beim Privatopfer gebraucht wurden, wie die Szenen häuslicher Opfer auf pompejanischen Wandgemälden deutlich beweisen, scheinen die *tubicines* nur bei den feierlichen Staatsopfern mitgewirkt zu haben. Sie walteten z. B. ihres heiligen Amtes bei dem Opfer, das am 19. Oktober jeden Jahres bei dem *Armilustrum* dargebracht wurde⁹. Auch bei den feierlichen Opfern der Kaiser sind *tubicines* zugegen, wie die Denkmäler lehren. Hier kommen vor allem die Reliefs mit Darstellungen feierlicher Staats-

⁴ Festus, *De verborum significatu*, s. verbo: *Tubilustria* (480 Z. 25 Lindsay): *Tubilustria*, quibus diebus adscriptum in <Fastis est, in atr>io Sutorio agna tubae <lustrantur quos> tubos appellant; quod genus <lustrationis ex Ar>cadia Pallanteo trans<latum esse dicunt>.

⁵ Calpurnius, *Eclogae* 1, 65 (4 Beck): *Altera regna Numae, qui primus — Pacis opus docuit, iussitque silentibus armis Inter sacra tubas, non inter bella sonare.*

⁶ Varro, *De lingua Latina* 5, 117 (36 Z. 11 Goetz-Schoell): *Tubae a tubis, quos etiam nunc ita appellant tubicines sacrorum.*

⁷ Festus, *De verborum significatu* s. verbo: *Tubicines* (482 Z. 27 Lindsay): *Tubicines etiam hi appellantur, qui sacerdotes viri speciosi publice sacra faciunt, tubarum lustrandarum gratia.*

⁸ Vgl. G. Wissowa, *Religion und Kultus der Römer* (München 2 1912) 557.

⁹ Varro, *De lingua Latina* 6, 22 (66 Z. 6 Goetz-Schoell): *armilustrum ab eo, quod in armilustrum armati sacra faciunt — ab ludendo aut lustro, id est, quod circumibant ludentes ancilibus armati.* Festus, *De verborum significatu* s. v. *Armilustrum* (17 Z. 18 Lindsay): *Armilustrum festum erat apud Romanos, quo res divinas armati faciebant, ac dum sacrificarent, tubis caneabant.*

opfer auf den Triumphbögen in Betracht. Sowohl auf dem oben¹⁰ erwähnten Basrelief der Südseite des Konstantinbogens wie auf dem Reliefband des Triumphbogens in Susa¹¹ gehören tubicines bei den Suovetaurilia zum Opferpersonal. Auf den Reliefs der Trajanssäule eröffnen sie lorbeerbekränzten Hauptes den Zug der Lustrationsprozessionen, die mit den drei Sühneopfertieren Schwein, Widder und Stier um Wall und Lager ziehen¹².

Die Lustration der Opfertubi geschah nach Lydus durch ein Lammopfer, das im Atrium Sutorium dargebracht wurde. J. Marquardt hat nun behauptet, das Fest des Tubilustrium stände in engster Beziehung zu den palatinischen Saliern, da das Atrium Sutorium, wörtlich „die Schusterhalle“, auf dem Palatin gelegen habe¹³. Allerdings wirken die tubicines bei dem Armilustrium, das von den Saliern vollzogen wurde und das eigentlich in der mit einem feierlichen, auf dem Campus dargebrachten Sühn- und Reinigungsoffer verbundenen Reponierung der heiligen Schilde bestand, mit. Für den 23. März deutet Lydus eine aktive Teilnahme der Salier an, wenn er in einem Zuge von καθαρὸς σάλπιγξος καὶ κίνησις τῶν ὀπλῶν spricht. Obgleich Lydus mit dieser Nachricht alleinsteht und wir bezüglich der Art der Mitwirkung der Salier auf Vermutungen angewiesen sind, dürfte daraus auf eine Beziehung des Tubilustrium zu den Salierfesten geschlossen werden¹⁴. Allein die

¹⁰) Vgl. oben S. 12 und Tafel 5 im Anhang.

¹¹) Vgl. die Abbildungen bei E. Ferrero, *L'arc d'Auguste a Suse* (Turin 1901) Tafel X/XI und S. Reinach, *Répertoire de reliefs grecs et romains* I (Paris 1909) 420.

¹²) K. Lehmann-Hartleben, *Die Trajanssäule. Ein römisches Kunstwerk zu Beginn der Spätantike* (Berlin und Leipzig 1926) Tafel 8 VIII, 26 LIII, 48 CIII. Die Tubicines erscheinen hier im Gegensatz zu der Darstellung des Konstantinbogens nicht in soldatischer Tracht. Vgl. auch die vier Tubicines mit Toga und Lorbeerkranz auf dem Relief, das E. Schulze, *Alte Handzeichnung eines Reliefs mit Darstellung eines Salierumzuges* (Petersburg 1873) im Anhang wiedergibt. Die Deutung auf einen Salierumzug fand allgemeine Ablehnung. Vgl. dazu W. Helbig, *Sur les attributs des Saliens*, in: *Mémoires de l'académie des inscriptions* 37, 2 (Paris 1905) 255 ff.

¹³) J. Marquardt, *Römische Staatsverwaltung* III (Leipzig² 1885) 435 f.

¹⁴) Das würde auch erklären, warum an den mit Q(uando) R(ex) C(omitassit) F(as) — vgl. Festus, *De verborum significatu* (346 Z. 30

topographische Beweisführung Marquardts ist nicht stichhaltig. Das Atrium Sutorium lag nämlich nicht auf dem Palatin und war keineswegs identisch mit dem Atrium Minervae, wie Marquardt anzunehmen scheint¹⁵. Das Tubilustrium fand statt zu Ehren des Mars und der Nerine, einer sabinischen Göttin, die der Athene gleichzusetzen ist, wie uns Lydus berichtet, denn Nerine bedeute in der Sprache der Sabiner soviel wie griechisch ἡ ἀνδρεία¹⁶. Die Bemerkung des Ovid, das Tubilustrium sei der „tapferen Göttin“ geweiht¹⁷, dürfte also vollkommen zu Recht bestehen gegen Marquardt, der einen Gegensatz zwischen Lydus und Ovid konstruieren will¹⁸. Erst die Gleichsetzung von Nerine = Athene und damit auch = Minerva läßt verstehen, warum das Fest am letzten Tage der Quinquatrus der Minerva gefeiert wurde.

Lindsay) — bezeichneten Tagen (24. März und 24. Mai), den Nachttagen der beiden Tubilustria, außer dem Rex auch die Salier in Tätigkeit sind. Vgl. G. Wissowa a. a. O. 557 Anmerkung 3.

¹⁵) Vgl. H. Jordan, *Topographie der Stadt Rom im Altertum* I 2 (Berlin 1885) 255 Anmerk. 87 und 452. Es spricht vielmehr manches dafür, daß das Atrium Sutorium die Stelle des neuen Forums eingenommen hat, denn nach Augustus hören wir von seinem Fortbestehen nichts mehr. Auch Th. Mommsen, der das Atrium Minervae und das Atrium Sutorium für identisch hielt — vgl. CIL I 369 —, hat später diese Ansicht aufgegeben. Vgl. dazu R. Cirilli, *Les Prêtres danseurs de Rome* (Paris 1913) 129 ff.

¹⁶) Vgl. oben S. 17 Anmerkung 2.

¹⁷) Ovid, *Fasti* 3, 849 (146 Merkel): summa dies e quinque tubas lustrare canoras admonet et forti sacrificare deae.

¹⁸) J. Marquardt a. a. O.

§ 5.

Das Collegium tibicinum Romanorum.

In Rom bildeten die Flötenspieler, die mit dem Spiel beim Gottesdienst beauftragt waren, eine feste Organisation: Das collegium tibicinum Romanorum, qui sacris publicis praesto sunt, eine Organisation, die auf ein sehr hohes Alter schaute. Nach Plutarchs Behauptung hätte Numa Pompilius dieses Kollegium bereits gegründet¹. Wenn wir der Nachricht des Livius Glauben schenken dürfen, so übernahmen die Römer das Flötenspiel von den Etruskern². Im etruskischen Opferritual muß das Flötenspiel, nach den Denkmälern zu schließen, seit alters heimisch gewesen sein. Es sei hier nur auf die Darstellung einer roh gearbeiteten etruskischen Aschenkiste im Vatikanischen Museum verwiesen, die die Opferung der Iphigenie zum Gegenstande hat³. Im Vordergrunde des Reliefs ist der runde Altar sichtbar. Im erhöhten Hintergrunde sind fünf Personen in langen Gewändern dargestellt, und zwar auf der äußersten Linken eine Leierspielerin, es folgt nach rechts ein Opferschlächter mit dem Beile, in der Mitte eine Figur mit Kanne und Schale; daneben eine am Kopf beschädigte Figur,

¹) Plutarch, *Numa* 17 (I 140 Z. 20 Sintenis): Ἦν δὲ ἡ διανομή κατὰ τὰς τέχνας ἀλλητῶν. Bezüglich der schweren Bedenken gegen die geschichtliche Persönlichkeit des Numa Pompilius vgl. F. J. Dölger, *IXΘΥΣ* II (Münster 1922) 40 Anm. 2.

²) Livius 7, 2, 4 (III 97 Weißenborn): sine carmine ullo, sine imitandorum carminum actu ludiones ex Etruria acciti ad tibicinis modos saltantes, haud indecoros motus more Tusco dabant. imitari deinde eos iuventus . . . coepere.

³) Zum Folgenden vgl. Tafel 7. Eine eingehende Beschreibung mit Anführung der parallelen Darstellungen auf Aschenkisten in Perugia gibt F. Schlie, *Die Darstellungen des Troischen Sagenkreises auf etruskischen Aschenkisten* (Stuttgart 1868) 67 Nr. 18.

die eine Art Rolle in beiden Händen hält und vielleicht einen Sänger vorstellt. Den Schluß bildet ein zum Altar blickender Doppelflötenbläser. Auf dem Bronzebeschlag aus Bomarzo⁴ geht der Flötenspieler in der Opferprozession. Bei dem gewaltigen Einfluß, den die etruskische Kultur auf die römische ausgeübt hat, erscheint die Bemerkung des Livius demnach sehr glaubhaft. Sie erhält eine Bestätigung durch Vergil, der die Etrusker als Flötenspieler beim römischen Opfer erwähnt⁵.

Das Collegium verband sich später mit dem bedeutend jüngeren Collegium der offiziellen Zitherspieler (*fidicines*), die bei den Lektisternien fungierten, und nannte sich dann *collegium symphonicorum, qui sacris publicis praesto sunt*⁶. Die Korporation der Flötenspieler genoß seit alters

⁴) Das Original befindet sich im etruskischen Museum des Vatikans. Vgl. W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom I* (Leipzig³ 1912) 401. Abbildung in: *Antike Denkmäler, herausgegeben v. kais. l. deutsch. archäolog. Institut I* (Berlin 1891) Tafel 21, 1. Dargestellt ist ein Gott in langem Chiton, der auf einem Klappstuhl sitzt. Ihm nähert sich Hermes, erkenntlich an Fußflügel und Flügelhut, in der Rechten eine Lanze. Die Opferprozession bilden fünf Silene, die zwei Opfertiere (Rehe oder Ziegen?) herbeiführen. Der erste trägt ein Beil, der zweite bläst die Doppelflöte, der dritte trägt einen Weinschlauch, der vierte eine Amphora, der fünfte in der Rechten ein Messer. Rechts neben dem Gott ist der Altar sichtbar, an dem ein Silen in der Linken eine Schale, in der Rechten ein Schlachtmesser die Opfertiere erwartet. — Ein Flötenspieler fungiert auch bei dem nach neueren Forschungen mit höchster Wahrscheinlichkeit als Darstellung eines Lektisterniums und nicht als Prothesis zu deutenden Gemälde der Tomba del letto funebre in Corneto-Tarquiniä. Vgl. dazu F. Messerschmidt, *Beiträge zur Chronologie der etruskischen Wandmalerei*. Dissertation (Halle 1928) 52 u. 57. Abb. bei F. Poulsen, *Etruscan tomb paintings. Translated by J. Andersen* (Oxford 1922) Fig. 34.

⁵) Vergil, *Georg.* 2, 193 (50 Janell): *Inflavit cum pinguis ebur Tyrrenus ad aras.*

⁶) Ein collegium *fidicinum* wird genannt in der Inschrift CIL VI 2192, ein collegium *tibicinum et fidicinum*, qui sacris publicis praesto sunt CIL VI 2191; CIL VI 2193 erwähnt das collegium *symphonicorum, qui sacris publicis praesto sunt*. Für die Identität des collegium *tibicum et fidicinum* q. s. p. p. s. und des collegium *symphonicorum* q. s. p. p. s. spricht sich J. Marquardt, *Römische Staatsverwaltung III* (Leipzig² 1885) 226 aus. G. Wissowa, *Religion und Kultus der Römer* (München² 1912) 498⁴ hält sie für zwei verschiedene Kollegien. Doch lag die Namensänderung nach dem Zusammenschluß der *tibicines* und *fidicines* nahe, so daß es sich wohl um dasselbe Collegium handeln dürfte. Über

besondere Privilegien, wie sich schon aus der oben mitgeteilten Stelle aus Censorin ergibt⁷. Sie hatten das Recht, im Juppiter-tempel auf dem Kapitol, wo sie ihren Dienst versahen, beköstigt zu werden. An den Iden des Juni feierten sie ihr Fest, die *quinquatrus minusculae*, eine Art Karneval, bei dem ihnen gestattet war, eine Maske und weibliche Kleidung zu tragen. Den wahrscheinlich vergessenen Ursprung des Festes suchte man durch die unglaublichsten Legenden zu erklären. Livius erklärt das Fest aus dem Verbot, das die Zensoren im Jahre 309 v. Chr. erlassen hätten, wonach die Mahlzeiten der Flötenspieler auf dem Kapitol aufgehoben werden sollten. Die *tibicines* seien daraufhin alle zusammen erobert nach Tibur gezogen, so daß niemand in der Stadt zum gottesdienstlichen Spiel beim Opfer aufzutreiben gewesen wäre. Daraufhin habe sich der Senat ins Mittel gelegt, und um die erzürnten Spieler zu versöhnen, ihnen dieses Fest gestattet⁸. Immerhin beweist die Erzählung die wichtige Stellung, welche diese *tibicines* bekleideten⁹.

ein *collegium symphonicorum* (CIL VI 4416), das seine Grabanlage zwischen der Via Appia und der Via Latina hatte, vgl. R. Paribeni, *Cantores Graeci nell' ultimo secolo della repubblica in Roma*, in: *Raccolta di scritti in onore di Giacomo Lumbroso* (Milano 1925) 291 f.

⁷) Vgl. oben S. 4 Anmerkung 3.

⁸) Livius 9, 30, 5 (III 334 Weissenborn): *tibicines, quia prohibiti a proximis censoribus erant in aede Jovis vesci, quod traditum antiquitas erat, aegre passi Tibur uno agmine abierunt, adeo ut nemo in urbe esset, qui sacrificiis praecineret. eius rei religio tenuit senatum; legatosque Tibur miserunt, ut darent operam, ut ii homines Romanis restituerentur. Tiburtini benigne polliciti primum accitos eos in curiam hortati sunt, uti reverterentur Romam; postquam perpelli nequibant, consilio haud abhorrente ab ingeniis hominum eos agrediuntur. die festo alii alios per speciem celebrandarum cantu epularum [causa] invitant, et vino, cuius avidum ferme genus est, oneratos sopiunt, atque ita in plaustra somno vinctos coniciunt ac Romam deportant. nec prius sensere, quam plaustri in foro relictis plenos crapulae eos lux oppressit. tunc concursus populi factus, impetratoque, ut manerent, datum, ut triduum quotannis ornati cum cantu atque hac, quae nunc sollemnis est, licentia per urbem vagarentur, restitutumque in aede vescendi ius iis, qui sacris praecinerent.* Vgl. Varro, *De lingua Latina* 6, 17; Valerius Maximus 2, 5, 4; Plutarch, *Quaestiones Romanae* 55; Censorin oben S. 4 Anm. 3; Ovid, *Fasti* 6, 651 ff.

⁹) Auch im Kybelekult waren die Flötenspieler organisiert, wenigstens besitzen wir eine Inschrift, die ein COLLEGIUM TIBICINVM der Göttermutter erwähnt:

Am 8. Mai des Jahres 1875 wurden in Rom auf der Via S. Croce bei S. Vito die Fragmente eines Grabmonumentes ausgegraben, das diesem Collegium Tibicinum gehörte¹⁰. Die wertvollen Bruchstücke befinden sich heute in der Mussolini-Abteilung des erweiterten Kapitolinischen Museums in Rom. Das Fragment der Inschrift lautet:

(L)EGIEI. TIBICINV(M)
L. PONTIVS. L. C.
L. LICINIVS. L. L.
P. PLAETORIVS.

Nach Th. Mommsen¹¹ dürfte die ganze Inschrift etwa gelaute haben: *magistri quinquennales collegii tibicinum (qui s. p. p. s.) L. Pontius L. C., L. Licinius L. L., P. Plaetorius . . .* Aus der Form der Bruchstücke schließt Mommsen, daß vielleicht zehn Namen gefolgt sind. Nach der Buchstabenform stammt das Denkmal wahrscheinlich aus der Zeit des Sulla¹². Zwei Skulpturenreste des Denkmals rühren von den roh gearbeiteten Statuen zweier Flötenspieler her, die mit der langen Tunica bekleidet in der gesenkten Linken zwei Flöten halten. Gleichzeitig mit diesen Denkmalresten wurde an derselben Stelle eine Gruppe von Bruchstücken ausgegraben, die aus demselben Material gearbeitet sind und eine ähnlich rohe Ausführung aufweisen wie die beiden Tibicinesstatuen. Besondere Aufmerksamkeit verdient in dieser Gruppe eine Figur, die einen nackten, bekränzten Jüngling darstellt. Er sitzt scheinbar auf einem Baumstamm. Sein Mund ist geöffnet und seine Haltung verrät Ruhe, so daß er zu singen scheint. W. Helbig¹³ vermutet in einer an der linken Schulter

COLLEGIVM TIBICINV(M) . M . D
D . MAG . CVRAVERVNT
M . SABIDI . M . L . C . ATILIVS . C . L
CN . EGNATI . CN . S . SALANNIL . S .

Die beiden ersten Zeilen sind wohl zu lesen: Collegium Tibicinum m(atris) d(eum) (I)d(aeae?) mag(istri) curaverunt. Die Inschrift wurde am 6. November 1911 bei der Station S. Cosmo (Albanese) unweit Sibari gefunden. Vgl. *Rivista Indo-Greco-Italica* 8 (1924) 149 und *Révue archéologique* 22 (1925) II 369 Nr. 117.

¹⁰) Vgl. zum Folgenden unsere Tafel 8.

¹¹) Th. Mommsen, CIL VI 1 Nr. 3877.

¹²) W. Helbig, *Führer durch die öffentl. Sammlungen klass. Altertümer in Rom I* (Leipzig 3 1912) 590.

¹³) A. a. O. 591.

vorhandenen Bruchstelle den Ansatz einer Kithara. An den Jüngling drängen sich mehrere Tiere heran. Unter den drei Vierfüßlern, die zu seinen Füßen sitzen, ist der mittlere als Löwe erkennbar, während auf seinem linken Schenkel ein Käuzchen sitzt. Die Vermutung liegt sehr nahe, in dem Jüngling Orpheus dargestellt zu sehen, wie er die Tiere durch sein Spiel und seinen Gesang bezaubert. Da Fundort, Material und Ausführung schon auf die Zugehörigkeit des Fragmentes zum Grabmonument der Tibicines hinweisen, so dürfte die inhaltliche Beziehung erst recht diese Ansicht bestärken, galt Orpheus der Antike doch als Repräsentant der gottesdienstlichen Musik. Das Collegium tibicinum Romanorum, qui sacris publicis praesto sunt, wird demnach in Orpheus seinen Schutzpatron verehrt haben.

Aus der von A. v. Domaszewski¹⁴ wiederhergestellten Inschrift CIL XIII 1320* + CIL VI 2229 ergibt sich, daß in Auswirkung der neuen Staatsreligion Elagabals das altrömische Fest der Tibicines an den Iden des Juni vor Severus Alexander nicht mehr begangen wurde. Die Wiederherstellung der alten Kulte durch Mamaeas senatorischen Beirat schuf auch hier Wandel: Die Inschrift beweist die Erneuerung des Festes durch kaiserlichen Erlaß.

¹⁴) A. v. Domaszewski, *Abhandlungen zur römischen Religion* (Leipzig und Berlin 1919) 190.

§ 6.

Die Musik beim Weihrauchopfer. Die Ludovisische „Thronlehne“.

Bei dem Versuche, den eigentlichen Zweck der Musik beim Opfer festzustellen, ist unter anderm die Ansicht vertreten worden, die Musik habe nach antiker Anschauung die Aufgabe, alle störenden Laute, die durch das dem Tode geweihte Opfertier verursacht werden und das Opfer in üblem Sinne beeinflussen könnten, fernzuhalten¹. Abgesehen von andern wichtigen Gründen, die dagegen sprechen, ist die Tatsache, daß auch zum Rauchopfer Musik hinzugezogen wurde, ein Beweis gegen diese Deutung der Kultmusik. Es ließe sich nämlich in diesem Falle nicht einsehen, warum die kultische Musik auch auf die unblutigen Opfer ausgedehnt wurde. Die Annahme, die Sitte, Musik beim Opfer zu verwenden, sei von den blutigen Opfern auf die unblutigen übergegangen, befriedigt nicht, denn die *Denkmäler, welche den Flötenspieler beim Rauchopfer zeigen, weisen ein hohes Alter auf, so daß uns eine Periode, in der die blutigen Opfer von Musik begleitet, die unblutigen aber ohne dieselbe begangen wurden, nicht bekannt ist. Schon für die eleusinische Weihe ist uns die Gleichzeitigkeit des Räucherns mit dem Flötenspiel bezeugt durch die Mimiontafel². Häufig zeigen uns die Vasenbilder das Rauchopfer in Verbindung mit dem Flötenspiel. So stellt ein Vasenbild des Britischen Museums aus Ruvo eine Szene dar, bei der eine Sklavin die Doppelflöte spielt, während eine andere Weihrauch aus einer Opferschale auf den vor ihr

¹) Vgl. hierzu und zum Folgenden weiter unten § 8 dieses Abschnittes.

²) Vgl. S. Eitrem, *Opferritus und Voropfer der Griechen und Römer* = *Videnskapsselskapets Skrifter* II. *Hist.-Filos. Klasse* 1914 Nr. 1 (Kristiania 1915) 228.

stehenden Rauchopferaltar streut³. Auch das Relief der Säulenbasis, die jetzt auf dem Forum Romanum, östlich von den „Rostra Vandalicia“ liegt, zeigt ein Voropfer, bei dem Weihrauch dargebracht wird. Der dargestellte Flötenspieler begleitet diesen heiligen Akt⁴. Ebenso bestätigen die Texte die Anwesenheit des Flötenspielers beim Weihrauchopfer. So erwähnt Sueton den Flötenspieler, den der Kaiser Tiberius bei seinem Weihrauchopfer gebraucht⁵. Dio Cassius weist eigens auf die Ausnahme von der Regel hin, die beim Tode des Augustus gemacht wurde: Die Senatoren begaben sich an dem Tage nach dem Eintreffen der Leiche in Rom zur Senatssitzung. Beim Betreten des Sitzungssaales streuten sie wie sonst Weihrauch auf das dort stehende Thymiaterion, diesmal aber „ohne Flötenspieler“⁶.

Von Interesse ist in diesem Zusammenhang die Darstellung einer Kultszene, die dreimal auf römischen Denkmälern begegnet. In allen drei Fällen hat das Monument die Form einer Basis und zeigt auch Spuren einer derartigen Verwendung. Die einfachste Ausführung verrät die Basis, die sich heute in der Galleria delle statue des Vatikanischen Museums befindet⁷. Sie hat den Grundriß eines Rechtecks. Zwei große Löcher und ein kleineres auf der Oberfläche, die wohl als Befestigungsspuren einer Bronze-statuetten mit rechtem Standbein, weit zurückgesetztem linkem Fuß

³) Museums-Katalog F 303. Weitere Beispiele: Vasenbild aus Gela, Britischer Museums-Katalog F 556; ferner Britisches Museum Saal IV Schr. 36 Nr. G 132: flötenspielende Frau vor einem Thymiaterion.

⁴) Vgl. L. v. Sybel, *Christliche Antike* II (Marburg 1909) 180, daselbst auch eine Abbildung Tafel 20.

⁵) Sueton, *Tiberius* 44 (144 Z. 4 Ihm): fertur etiam in sacrificando quondam captus facie ministri acerram praeferentis nequisse abstinere, quin paene vixdum re divina peracta ibidem statim seductum constupraret simulque fratrem eius tibicinem; atque utrique mox, quod mutuo flagitium exprobrant, crura fregisse.

⁶) Dio Cassius 3 (220 Dindorf): καὶ τοῦ μὲν λιβαντοῦ, καὶ αὐτοὶ ἔθυσαν, τῷ δ' ἀλητῇ οὐκ ἐχρήσαντο. Vgl. Sueton, *Tiberius* 70 (158 Z. 16 Ihm): et quo primum die post excessum Augusti curiam intravit, quasi pietati simul ac religioni satis facturus Minonis exemplo ture quidem ac vino verum sine tibicine supplicavit, ut ille olim in morte filii.

⁷) Die Basis krönt heute im Vatikanischen Museum das Grabmal des Vitellius Successus. Abbildung nach Alinari 26951 bei F. J. Dölger, *IXΘΥΣ* IV (Münster 1927) Tafel 235. Ausführliche Beschreibung der drei Denkmäler bei W. Amelung, *Die Skulpturen des Vatikanischen Museums* II (Berlin 1908) 626 f.

und aufgestütztem Szepter, Speer oder Thyrsus in der rechten Hand zu deuten sind, bestätigen ihre Verwendung als Basis. Das Flachrelief der Vorderseite zeigt in der Mitte einen brennenden Kandelaber, rechts und links ihm zugewendet je eine tief verhüllte Gestalt, die die Doppelflöte bläst.

Ähnlich ist die Darstellung auf der Basis des Kapitolinischen Museums, die heute die Statuette der Artemis von Ephesus trägt⁸. Es sind hier im Unterschiede von dem Vatikanischen Denkmal vier Personen dargestellt in folgender Gruppierung: in der Mitte der Kandelaber mit Flammen; unmittelbar rechts und links davon eine tiefverhüllte Mädchengestalt, die beide in der äußeren Hand einen Gegenstand tragen, der nach W. Amelung⁹ wie ein Spinnrocken aussieht. Rechts und links von den beiden Mädchen je eine Frau, die die Doppelflöte bläst. Die rechte Flötenspielerin unterscheidet sich von der linken dadurch, daß sie den Mantel über den Kopf gezogen hat. Da die beiden mittleren Figuren wesentlich kleiner sind als die Flötenspielerinnen, wirken sie wie ganz junge Mädchen neben den Frauen. Die Haartracht der Mädchen — Lockenkranz über der Stirn mit doppelter Reihe Haarröllchen — ermöglicht die Datierung des Denkmals, da diese Frisur in flavischer Zeit Mode war¹⁰. Die Standfläche der Artemisstatuette, die nur ein Drittel der Oberfläche einnimmt, ist um vier Stufen höher als die Seitenflächen, die mit einer rechteckigen Scheibe ursprünglich gedeckt waren. Auf Grund der Form und Zurichtung dieser Scheiben, von denen sich Reste erhalten haben, sowie Darstellungen antiker Gemmen vermutet W. Amelung, daß sie einen Hirsch aus Bronze getragen haben¹¹.

Eine dritte derartige Basis besitzt das Thermenmuseum¹². Auf dem Relief steht hier rechts neben dem brennenden Kandelaber eine Frau in tiefer Verhüllung mit undeutlichem Attribut

⁸) W. Amelung, *Zwei ephesische Fragmente*, in: *Jahreshefte des österr. Instituts* 12 (1909) 174 bietet eine Abbildung.

⁹) W. Amelung, *Die Skulpturen des Vatikanischen Museums II* (Berlin 1908) 626.

¹⁰) W. Amelung, *Zwei ephesische Fragmente* (a. a. O.) 175 Anmerkung 3.

¹¹) W. Amelung bei W. Helbig, *Führer durch die antiken Sammlungen klass. Altertümer in Rom I* (Leipzig³ 1912) 441.

¹²) Vgl. unsere Tafel 9.

in der Linken, hinter ihr eine Flötenspielerin. Links von dem Kandelaber ist ein Mann dargestellt, der einen Stab in der gesenkten Linken und als Bekleidung das Himation trägt, das den Kopf frei läßt. Hinter ihm eine Flötenspielerin. Die Personen stehen wie auf den erwähnten Reliefs alle dem Kandelaber zugewendet. Über dem Relief führen drei Stufen zu einem kleineren Aufsatz. Die Nebenseiten des Aufsatzes weisen je einen länglichen horizontalen Einschnitt auf, in denen sich ein Loch mit Eisenrest befindet. Auf der glatten Oberfläche zwei kleinere und eine größere, längliche, lochartige Vertiefung. R. Paribeni¹³ bezeichnet das Denkmal als Basis eines Votivtempelchens. Löcher und Einschnitt hätten zur Befestigung des kleinen Heiligtums gedient, das am Eingang zwei Säulen besessen habe. Da das Monument des Kapitolinischen Museums ähnliche Spuren einer derartigen Befestigung zeigt, wird die Basis einem gleichen Zwecke gedient haben.

Es erhebt sich die Frage nach der Bedeutung der dargestellten Szene. W. Amelung¹⁴ vermutet in der Darstellung der Kapitolinischen Basis eine gottesdienstliche Handlung aus dem Kulte der Artemis, ohne über den Charakter der Handlung nähere Angaben zu machen. Doch dürfte die Verhüllung der Personen den Gedanken an ein Opfer nahegelegen. Höchstwahrscheinlich wird es sich um ein Weihrauchopfer handeln. Dazu würden auch die auf den Nebenseiten der Basis des Thermenmuseums dargestellten Opfergeräte stimmen, unter denen eine Acerra begegnet¹⁵.

Das berühmteste Denkmal mit der Darstellung eines Weihrauchopfers ist die sogenannte Ludovisische „Thronlehne“, ein griechisches Denkmal des fünften vorchristlichen Jahrhunderts¹⁶.

¹³) R. Paribeni, *Le Terme di Diocleziano e il Museo Nazionale Romano* (Roma 1928) 266 Nr. 808.

¹⁴) Bei W. Helbig a. a. O.

¹⁵) Zur gleichen Gruppe wie die drei römischen Denkmäler gehört meiner Ansicht nach ein Fragment im Provinzialmuseum zu Trier. Vgl. die Abbildung bei F. Hettner, *Die römischen Steindenkmäler des Provinzialmuseums zu Trier* (Trier 1893) 242 Nr. 709. Das Fragment läßt noch den Kandelaber erkennen sowie die Gestalt eines Mannes, der einen Stab in der Linken hält. Dahinter eine Frau. Beide Personen dem Kandelaber zugewendet.

¹⁶) Das Denkmal wurde 1886 in der ehemaligen Villa Ludovisi in

Das Original befindet sich heute in der Ludovisi-Abteilung des Nationalmuseums in Rom. Auf der Rückseite der „Thronlehne“ ist nach F. Studniczka's Vermutung die Geburt der Aphrodite oder ihr durch zwei Horen unterstütztes Auftauchen aus dem Meere dargestellt. Das Relief der rechten Schmalseite des Denkmals zeigt eine sitzende Frau in einem langen bis zu den Knöcheln reichenden Gewand. Über diesem Gewande trägt sie noch einen Mantel, der auch fast das ganze Haupt verhüllt, so daß nur wenig mehr als Gesicht und Stirn freibleiben. Vor ihr steht ein Thymiaterion, dessen Deckel abgenommen ist und her-unterhängt. In der Linken hält sie ein geöffnetes Kästchen, die beschädigte Rechte ist gerade im Begriff, Körner auf das Thymiaterion zu streuen. Bei der Deutung des Hauptreliefs auf Aphrodite dürfte der Schluß auf ein dieser Göttin geweihtes Weihrauchopfer nicht verfehlt erscheinen, zumal das Thymia-terion ein beliebtes Attribut der Göttin ist¹⁷. Die linke Seite der Armlehne stellt eine nackte weibliche Person dar, welche die Doppelflöte bläst. Nach den zahlreichen oben erwähnten Denk-mälern und Texten, welche die Flötenmusik beim Weihrauch-opfer beweisen, ist man versucht, in der Flötenspielerin eine Teil-nehmerin an dem Weihrauchopfer zu sehen, die den Opferakt mit ihrer Musik begleitet. In der Tat ist H. v. Fritze für eine der-artige Deutung der Seitenreliefs eingetreten¹⁸. Er sieht eine einzige gleichzeitige Kulthandlung wiedergegeben ohne Rücksicht auf die räumliche Trennung. Mit E. Petersen¹⁹ vermutet er in der verhüllten Frauengestalt der linken Schmalseite eine Braut

Rom gefunden, die nicht weit von dem antiken Aphroditetempel an der Porta Collina lag. Woher es stammt, kann man nur vermuten. E. Pe-tersen, *Vom alten Rom* (Leipzig 4 1911) 142, denkt an den Berg Eryx in Sizilien. Doch erscheint diese Annahme bei einer Mitberücksichti-gung des Bostoner Gegenstückes unwahrscheinlich. F. Studniczka, *Das Gegenstück der Ludovisischen Thronlehre*, in: *Jahrbuch des kais. deutschen archäol. Instituts* 26 (1911) 153, entscheidet sich für Cypern. F. J. Dölger, *ΙΧΘΥΣ II* (Münster 1922) 339, weist auf Eleusis hin, in dessen Kultus Granatapfel und Meerbarbe, wie sie auf dem Bostoner Denkmal begegnen, eine besondere Rolle spielen. Gute Abbildungen der beiden Stücke bei Studniczka a. a. O., Tafel 1 im Anhang.

¹⁷) A. a. O. 108.

¹⁸) Nachweise bei H. v. Fritze, *Die Rauchopfer bei den Griechen* (Berlin 1894) 30 f.; ferner Studniczka a. a. O. 117 Anmerkung 9.

¹⁹) A. a. O.

dargestellt, die er aber nicht in Gegensatz setzen möchte zu der nackten Figur links, die Petersen für eine Hetäre hält. Er glaubt vielmehr ein Weihrauchopfer an Aphrodite mit der üblichen Flötenmusik anlässlich einer Brautschmückung abgebildet zu sehen. Die Ansicht H. v. Fritzes war einleuchtend, obwohl er auch für den Umstand, daß die eine Person nackt, die andere verhüllt erscheint, keine Erklärung weiß²⁰, solange das Denkmal der Ludovisi-Abteilung allein stand. Mit dem Bekanntwerden des Bostoner Gegenstückes erscheint die Deutung v. Fritzes zweifelhaft²¹. Die nackte Flötenspielerin der Ludovisischen „Thronlehne“ fand nämlich ihr Gegenstück in dem nackten leierspielenden Jüngling des Bostoner Denkmals. Viel näher liegt daher die Annahme, daß die Schmalseiten der beiden Denkmäler zueinander in Beziehung stehen. Welche Bedeutung den Seitenreliefs der beiden Denkmäler zukommt, dafür ist eine befriedigende Lösung noch nicht gefunden. F. Studniczka scheint es erwägenswert, ob nicht die Gestalten der Schmalseiten des Ludovisischen Stücks als Göttinnen zu deuten sind, die verschiedene Seiten des Wesens der Aphrodite personifizieren, die bald als Νυμφία bald als Ἑταίρα oder Πόρνη verehrt worden sei²². Analog deutet er den musizierenden Jüngling des Bostoner Denkmals auf Adonis, um den es sich auf dem Hauptrelief handelt, die runzelige Alte dagegen auf die Amme Trophos, die in der Geburtlegende des Adonis eine wichtige Rolle spielt und hier mit der Pflege des Myrrhenbaumes, des Mutterbaumes des Adonis, beschäftigt ist²³. Der flötenspielenden Aphrodite des Ludovisischen Stückes entspräche demnach der leierspielende Adonis auf dem Bostoner Denkmal, während die weihrauchopfernde Aphrodite der andern Schmalseite ihr Gegenstück fände in der Trophos mit dem Myrrhenbaum. Die erste Gleichung befriedigt mehr als die zweite. Doch ist eine bessere Lösung, die einerseits die Darstellungen der Schmalseiten in guten Zusammenhang setzt und andererseits eine Verbindung

²⁰) Die Annahme einer rituellen Nacktheit befriedigt hier nicht.

²¹) Auch E. Petersen, *Vom alten Rom* (Leipzig 4 1911) 145 mußte seine frühere Ansicht (Römische Mitteilungen VII 1892, 55 ff.) nach der Veröffentlichung des Bostoner Stückes korrigieren.

²²) A. a. O. 117.

²³) A. a. O. 145 ff.

mit dem Hauptrelief herstellt, wie es bei der Deutung Studniczka's der Fall ist, bisher noch nicht gefunden²⁴.

²⁴) Auch für W. Amelung bei W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom II* (Leipzig ² 1913) 81 ist es sicher, daß die nackte Flötenspielerin und der nackte Leierspieler als Gegenstücke gedacht sind. St. bezeichnet die beiden Denkmäler als Aufsätze eines rechteckigen Altares. Für die Deutung des Gesamtwerkes vgl. F. J. Dölger, *ΙΧΘΥΣ II* (Münster 1922) 339, der „eine heilige Lehre von Geburt und Tod“ dargestellt sieht. Gegen die Echtheit des Bostoner Stückes äußerte sich noch einmal W. Klein, *Zur Ludovisischen Thronehne*, in: *Jahrbuch des kais. deutschen archäol. Instituts* 31 (1916) 231 ff.

§ 7.

Die Libationen und ihre Musik.

Wie eng der Zusammenhang zwischen sakraler und profaner Musik im heidnischen Altertum war, zeigen am deutlichsten die Libationen. Von allen Opfern kam keines bei Griechen und Römern im Kulte wie im Privatleben so häufig vor, wie gerade die Trank- und Spendeopfer. Ähnlich dem Rauchopfer, das sehr oft als Voropfer in Anwendung kam, hatten die Libationen ihre begleitende Musik. So begleitet auf dem oben erwähnten Vasenbild des Nationalmuseums in Neapel¹ eine Tympanonschlägerin das dem Dionysos dargebrachte Spendeopfer. Eine Libationszene mit einer Lyraspielerin besitzen wir auf einem berühmten Wandgemälde, das sich in der Vatikanischen Bibliothek befindet, der sogenannten „Aldobrandinischen Hochzeit“^{1a}. Welche Szene das Gemälde darstellt, darüber herrschen die verschiedenartigsten Ansichten. Wahrscheinlich handelt es sich, wie schon J. Winkelmann und E. Gerhard annahmen, um eine mythologische Hochzeitsszene. Doch gehen auch hier wieder in der Frage, welcher Akt der Hochzeitsfeierlichkeiten dargestellt ist, die Deutungen auseinander². Die rechte Seitenszene des Gemäldes³ gibt jedenfalls eine Libation wieder, die von einer Lyraspielerin

1) Tafel 1 im Anhang.

1a) Das Bild ist, obwohl es ganz griechischen Geist atmet, nach E. Petersen, *Vom alten Rom* (Leipzig 4 1911) 168 etwa erst in der Zeit des Augustus gemalt. H. Licht, *Sittengeschichte Griechenlands I* (Dresden u. Zürich 1927) 62 hält es für die Kopie eines Originals aus der Zeit Alexanders.

2) Eine Zusammenstellung der verschiedenen Deutungen gibt A. Nawrath, *De Graecorum ritibus nuptialibus e vasculis demonstrandis*, Dissertation (Lignitz 1914) 26 ff.

3) Vgl. unsere Tafel 10.

begleitet wird und, wie A. Nawrath auf Grund ähnlicher Darstellungen auf griechischen Vasen annimmt, dem Hymenaeus gelten dürfte⁴.

Meistens kam aber auch bei den Spenden der Flötenspieler in Frage. Bei den Griechen hatten die Flötenspieler, die bei den Libationen mitwirkten, einen besonderen Namen. Man nannte sie σπονδαυλητής. Auch bei den Römern war Flötenmusik die Regel bei den Spenden. So wird dem Dichter Propertius das Flötenspiel selbst eine Libation für die Götter: „Die elfenbeinerne Flöte spende an dem neuen Altar phrygische Töne zum Wein⁵.“ Ebenso erscheint der Flötenspieler in den Darstellungen von Libationsszenen, die uns aus der römischen Kulturwelt erhalten sind. Ein Beispiel bietet die Libation zu Ehren des Genius familiaris und der Laren auf dem pompejanischen Wandgemälde⁶.

Auf diesem kultischen Hintergrunde muß auch die Musik bei den Symposien der Griechen verstanden werden. Das Symposion wurde nämlich mit drei Spenden eingeleitet, von denen die erste den olympischen Göttern, die zweite den Heroen und die dritte dem rettenden Zeus galt⁷. Doch wurde die Reihenfolge bisweilen verändert. Jedes dieser drei Trankopfer stand in Verbindung mit der Zubereitung eines Mischkruges, da man wenigstens drei Mischkrüge in der Regel herrichtete. Der Opferakt wurde durch Begleitung von Flötenspielern besonders feierlich gemacht⁸. Plutarch berichtet, daß noch in späterer Zeit dieses Spende-

4) A. a. O. 28. E. Petersen a. a. O. nimmt dagegen m. E. ohne Grund an, daß die flache Schale, die das Aussehen einer patera hat, bezeichnet sei und es sich um ein Weihrauchopfer handle.

5) Propertius 4, 6, 8 (276 Rothstein): spargite me lymphis, carmenque recentibus aris tibia Mygdoniis libet eburnea cadis.

6) Vgl. Tafel 2. Vgl. auch die Libationsszene bei A. Baumeister, *Denkmäler des klassischen Altertums* II (München und Leipzig 1887) 1107. Eine Libation mit leierspielendem Silen auf einem pompejanischen Wandgemälde bei W. Helbig, *Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens* (Leipzig 1868) 397.

7) K. F. Hermann, *Griechische Privataltertümer* (Freiburg 1882) 246.

8) Plutarch, *Septem sapientium* 5 § 150 (368 Z. 9 Bernardakis): ἐπεὶ δ' ἐπήρθησαν αἱ τράπεζαι καὶ στεφάνων παρὰ τῆς Μελίσσης διαδοθέντων ἡμεῖς μὲν ἐσπείσαμεν ἢ δ' αὐλητρίς ἐπιφθεγξαμένη μικρὰ ταῖς σπονδαῖς ἐκ μέσου μετέστη.

opfer von einem feierlichen Pään begleitet war⁹, der zur Flöte gesungen wurde. Dieses Flötenspiel hatte also nicht nur ausschmückenden Charakter, sondern kultische Bedeutung, wie der religiöse Lobgesang, der dabei erklang, beweist. Erst so läßt sich erklären, warum das Christentum später auch beim Mahle jede Instrumentalmusik, und besonders das Flötenspiel ablehnte, weil es eben den Göttern geweiht war.

⁹) Plutarch, *Quaestionum convivalium* 7, 7, 4 § 712 (292 Z. 7 . Bernardakis): τὸν δὲ αὐλὸν οὐδὲ βουλομένοις ἀπόσασθαι τῆς τραπέζης ἔστιν· αἱ γὰρ σπονδαὶ ποθοῦσιν, αὐτὸν ἅμα τῷ στεφάνῳ καὶ συνεπιφθέγγεται τῷ παιᾶνι τὸ θεῖον. Vgl. Sophokles, *Trach.* 217; Euripides, *Troad.* 126. Über Ursprung und Bedeutung des Pään vgl. F. Schwenn, *Gebet und Opfer. Studien zum griechischen Kultus = Religionswissenschaftliche Bibliothek, herausgegeben v. W. Streitberg* 8 (Heidelberg 1927) 18 f. Ein Symposium mit Flötenspieler nach einem Fresko der Casa della Suonatrice in Pompeji ist abgebildet bei F. J. Dölger, *IXΘΥΣ IV* (Münster 1928) Tafel 240.

§ 8.

Der kultische Zweck der Opfermusik.

Apotropie und Epiklese.

Die Musik im chthonischen Opferritual.

„*Tibicinem canere, ne quid aliud exaudiat*“, sagt einmal Plinius¹ bei der Schilderung des Opferritus. Danach hat also das Flötenspiel beim Opfer den Zweck, Störungen durch fremde Laute fernzuhalten. Dieselbe Aufgabe hatte, wie Plutarch berichtet, die Musik beim Brandopfer des Saturn zu Karthago. Der Klang von Aulos und Tympanon sollte das Jammergeschrei der dem Saturn geopfertem Kinder bedecken, „damit es nicht gehört werde“². Man legte deshalb den größten Wert darauf, daß die Musik während des Opfers nicht unterbrochen wurde. Cicero bestätigt das, wenn er von den großen megalesischen Spielen spricht, die ja auch Gottesdienst in ganz besonderem Maße waren, und dabei fragt: „Wenn der Flötenspieler plötzlich verstummt, zweifeln wir daran, daß das Spiel entweiht ist?“³.

¹) Plinius, *Nat. hist.* 28, 2 § 11 (279 Z. 11 Mayhoff): *videmusque certis precationibus obsecrasse summos magistratus et, ne quod verborum praetereatur aut praeposterium dicatur, de scripto praeire aliquem rursusque alium custodem dari, qui attendat, alium vero praeponi qui favere linguis iubeat, tibicinem canere, ne quid aliud exaudiat*.

²) Plutarch, *De superstitione* 13 § 171 (420 Z. 20 Bernardakis): *παρεισίχαι δ' ἢ μήτηρ ἀτεγκτος καὶ ἀστένακτος, εἰ δὲ στενάξειεν ἢ δακρύσειεν, ἔδει τῆς τιμῆς στέρεσθαι, τὸ δὲ παιδίον οὐδὲν ἦττον ἐθύετο, κρότου τε κατεπίμ- πλατο πάντα πρὸ τοῦ ἀγάλματος ἐπαυλοῦντων καὶ τυμπανιζόντων ἕνεκα τοῦ μὴ γίνεσθαι τὴν βοήν τῶν θορήγων ἐξάκουστον*.

³) Cicero, *De haruspicum responsis* 11, 23 (VII 135 Z. 1 Klotz): *an si ludius constitit aut tibicen repente conticuit aut puer ille patrimus aut matrimus si tensam non tenui . . . ludi sunt non rite facti, eaque errata expiantur et mentes deorum immortalium ludorum instauratione placantur*.

Es handelt sich aber nicht darum, durch die Musik Störungen, welche die Andacht der Opfernden beeinträchtigen könnten, zu bannen, wie G. Appel annimmt⁴, sondern Plutarch und Plinius haben die Euphémie im Auge, die beim Opfer eine große Rolle spielte, so daß sogar das Befehlen beim Opfer stumm geschah⁵. Ein Versprechen beim Opfergebet, ein Wort der Opfernden und andere Störungen beeinflußten das Opfer im üblen Sinne, so daß die Götter statt besänftigt, erzürnt wurden. Doch dürfte der eigentliche Grund für die Anwendung der Musik beim Opfer trotz der angeführten Erklärungsversuche des Plinius und Plutarch tiefer liegen. Rein praktisch genommen wird doch wohl in vielen Fällen das Stöhnen des dem Tode geweihten Opfertieres — denken wir z. B. an ein Stieropfer⁶ — die Musik übertönt haben. Außerdem erhebt sich dann die bereits oben erwähnte Schwierigkeit, weshalb auch bei den Trank- und Rauchopfern Musik notwendig war. Der eigentliche Grund für die Anwendung der Musik beim Opfer ist vielmehr in dem antiken Glauben an die magische Kraft der Musik zu suchen. Geräusch und Musik vertreiben, wie man im Altertum glaubte, die Dämonen. So erzählt Plutarch, daß die Gläubigen der Isis mit ihren Schüttelklingeln (σειστρα) während des Gottesdienstes Lärm machten, um den bösen Seth von der heiligen Handlung fernzuhalten⁷. Bei den Saturnalien und Luperkalien sollte der Klang der Becken und Schellen schädigende Dämonen und böse Geister vertreiben, damit sie die Zeremonien, die auf den Segen der Fruchtbarkeit hinzielten, nicht unwirksam machten. Lärm, Blasen und besonders Glocken- und Schellenklang können nämlich die Dämonen nicht vertragen⁸. Dieser Aberglaube war so festgewurzelt, daß auch die Christen ihren Kindern noch Schellen und Glöckchen als Talis-

⁴) Vgl. G. Appel, *De Romanorum precationibus* = RVV 3, 2 (Gießen 1909) 204.

⁵) Vgl. die bei C. Sittl, *Die Gebärden der Griechen und Römer* (Leipzig 1890) 214 Anmerkung 6 beigebrachten Texte.

⁶) Man vergleiche dazu z. B. die Darstellung eines Stieropfers mit Flötenbegleitung auf dem Altar des Vespasiantempels in Pompeji, den unsere Tafel 11 wiedergibt.

⁷) Plutarch, *De Iside et Osiride* 63 '(537 Z. 12 Bernardakis): τὸν γὰρ τυφῶνά φασι τοῖς σειστροῖς ἀποτρέπειν καὶ ἀποκρούεσθαι.

⁸) Scholia in *Odysseam* λ 48 (II 481 Z. 23 Dindorf): κοινὴ τις παρα ἀνθρώποις ἐστὶν ὑπόληψις ὅτι νεκροὶ καὶ δαίμονες σίδηρον φοβοῦνται.

man an den Hals und an die Hände banden, um schädigende Einflüsse von seiten der Dämonen von ihnen fernzuhalten, so daß Chrysostomus demgegenüber mit aller Schärfe darauf hinweisen muß, daß nur der Schutz, der vom Kreuze kommt, die Kinder vor Unheil bewahren kann und kein Glöckchen oder Purpurstreifen⁹.

Die Vorsorge dieser christlichen Mütter läßt sich verstehen, wenn man bedenkt, daß nach antiker Anschauung Glockenklang und überhaupt Musik die Krankheiten abwehrt, weil sie eben die Dämonen, die diese verursachen, verscheuchen. Wenn im heu-

⁹) Chrysostomus, *In Epist. I ad Corinthios Hom.* 12, 7 (PG 61, 105/106): τί ἂν τις εἶποι τὰ περίπτα καὶ τοὺς κώδωνας, τοὺς τῆς χειρὸς ἐξηρτημένους, καὶ τὸν κόκκινον στήμονα καὶ τὰ ἄλλα τὰ πολλῆς ἄνοιας γέμοντα, δέον μὴδὲν ἕτερον τῷ παιδί περιτιθέναι, ἀλλ' ἢ τὴν ἀπὸ τοῦ σταυροῦ φυλακὴν. Man befestigte die Glöckchen an Ohrgehängen, Armbändern und Fingerringen. Viele von den aufgefundenen Glöckchen trugen Inschriften, die auf die Kraft, die man ihnen zuschrieb, hinweisen. So trägt ein Goldglöckchen vom Esquilin die Inschrift:

TOI || ΣΟΜ || ΜΑΣ || ΙΝ

ΥΠΟ || ΤΕΤ || ΑΓΜ || ΜΑΙ

τοῖς ὄμμασιν ὑποτέταγμαi. Vgl. DACL III 2, 1958. Dieser Brauch findet sich nicht nur bei den Heiden, sondern auch bei den Juden. Als Schutzmittel gegen das Ajin dienten den Kindern gewöhnlicher Menschen Knoten, Fürstensöhnen aber Schellen, wie der Talmud berichtet. Die Knoten band man an den Hals, die Schellen an die Kleider. Sogar am Sabbat war es erlaubt, dieselben ihrer Schutzwirkung zu tragen: Mischna, Sabbath 66 b (I 473 Goldschmidt). Vgl. auch noch G. Metzmaier, *De sacris fratrum Arvalium cum ecclesiae christianae caerimoniis comparandis*, in: Jb. f. Liturgwiss. 4 (1924) 23. K. Mohlberg erinnert hierzu an den heutigen römischen Brauch, in der Johannisnacht und am Stephanstage, also bei der Sonnenwende, bei der die Dämonen nach antiker Anschauung besonders im Spiele sind, mit Tonschellen zu lärmern. Über die apotropäische Bedeutung von Schellenklang und Flötenspiel im Mithraskult vgl. F. Cumont, *Textes et Monuments figurés relatifs aux Mystères de Mithra I* (Bruxelles 1899) 68. Doch ist die apotropäische Bedeutung der Schelle im katholischen Gottesdienst bisher nicht erwiesen. Die in Katakombengräbern gefundenen Glöckchen, auf die Cumont zur Beweisführung aufmerksam macht, haben mit dem Meßglöckchen nichts zu tun, da das Schellen in der Messe erst im Mittelalter aufkommt und ein Ordnungszeichen ist. Die Bemerkung von C. Sachs, *Altägyptische Musikinstrumente*, in: *Der alte Orient* 21 (1920) 3/4, 3: „Anbetende Frauen schüttelten es (das Sistrum) im Dienste der Himmelsgöttin Hathor, um mit dem Klange — wie beim Meßglöckchen der katholischen Kirche — die bösen Geister fernzuhalten“, dürfte daher verfehlt sein.

tigen Ägypten eine Frau von solch einem Krankheitsdämon sich besessen glaubt, so setzt sie sich auf die Straße. Andere Frauen hocken sich um sie herum, schlagen alle möglichen Instrumente, heulen und schreien aus Leibeskräften. Das erträgt der Dämon auf die Dauer nicht, und nach einiger Zeit versichert die Kranke, sie sei geheilt¹⁰.

Von diesem durch das ganze heidnische Altertum lebendigen Glauben an die magische Kraft der Musik aus muß auch ihre Unentbehrlichkeit beim Opfer verstanden werden: Die Musik soll feindselige, chthonische Dämonen vertreiben, denn diese lieben die Stille. Der gleichen Ansicht von der zauberlösenden Kraft der Musik begegnen wir in einer Zaubervorschrift, die S. Eitrem¹¹ veröffentlicht hat. Es handelt sich um einen Liebeszauber mit folgendem Wortlaut: „Gebunden ist die X. X. mit den Sehnen des heiligen Phönix, daß du ganz liebst den N. N. und dich nimmer löse weder ein Hund, der bellt, noch ein Esel, der schreit, noch ein Hahn, noch ein Beschwörer, noch der Schall der Zymbel, noch der Klang der Flöte, noch sonst, was unter dem Himmel ist.“ Zymbel- und Flötenklang sind hier als Mittel genannt, die geeignet wären, den dämonischen Zauber zu brechen. Damit lassen sich die obenerwähnten Stellen des Plinius und Plutarch gut vereinbaren, insofern das unheilvolle Schreien derjenigen, die geopfert werden sollen und dahingeschlachtet werden, besonders geeignet ist, die bösen und schädlichen Dämonen, von denen sich das Heidentum die Luft erfüllt dachte, anzulocken, so daß die Musik in diesem Augenblick besonders angebracht erscheint. Die angeführten Stellen sind also dahin zu verstehen, daß die bösen Dämonen, welche die Wirkung des Opfers stören könnten, durch die Musik ferngehalten werden sollen. Daraus erklärt sich auch die Notwendigkeit, daß die Musik während der actio ununterbrochen ertönt. Es ist demnach auch nicht erforderlich, daß die Musik das Jammergeschrei übertöne, sondern sie soll nur die dadurch etwa angelockten Dämonen vertreiben.

¹⁰) Vgl. A. Wiedemann, *Magie und Zauberei im alten Ägypten*, in: *Der alte Orient* 6 (1905) 4, 25.

¹¹) *Papyri Osloenses* I (Oslo 1925) 9 Col. V 156: δέδεται ἡ (δεῖνα) τοῖς νεύροις τοῦ ἱεροῦ φοίνικος [ἦ]α φιλῆς διόλου τὸν (δεῖνα) καὶ οὐ μὴ σαι λύση οὐ κύων βαυβύ[ζων], οὐκ ὄνος ὀγκώμενος, οὐ γάλλος, οὐ περικαθάρτης, οὐκ ἡ[χ]ος κυμβάλου, οὐ βόμβος αὐλοῦ, ἀλλουδανε[.]ρανου.

Allein die Aufgabe der Musik beim Opfer ist damit noch nicht erschöpft. Im griechischen Ritus war das Opfer begleitet von dem ὀλοῦν der Frauen. Dieses hatte den Zweck, die guten Götter herbeizurufen, damit sie das Opfer genießen¹². Den gleichen Epiklesencharakter hatte die Musik: Sie sollte die guten Götter „herabrufen“. Daß man der Musik diese Bedeutung beilegte, geht schon aus der oben angeführten Stelle des Menander hervor¹³. Die Einwohner von Argos blasen nach Plutarch am Dionysosfeste die Trompeten, um auf diese Weise den Gott aus dem Lerne-Flusse emporzurufen (ἀνακαλοῦνται) zum Opfer¹⁴. Derselbe Gedankengang liegt in der Bemerkung Plutarchs vor, die Einwohner von Busiris und Lykopolis hätten die Trompete aus ihrem Kult verbannt, weil ihr Klang dem Eselsgeschrei gleiche und da dieses Tier dem Typhon (Seth) heilig sei, diesen Gegner des Osiris herbeirufen könnte¹⁵. Gesang und Musik sind geeignet, die Epiklese wirksamer zu machen, weshalb die Worte der Epiklese fast immer gesungen und musikalisch begleitet werden. So bedienten sich die dionysischen Genossenschaften der Frauen der sogenannten ὕμνοι κλητικοί, um die Epiphanie ihres Gottes zu erlangen¹⁶. Auf solche epiklesenartige Lieder der Heiden, welche zur Flöte vorgetragen wurden, spielt in christ-

¹²) Vgl. P. Stengel, *Opferblut und Opfergerste*, in: *Philologus* 41 (1906) 231 ff. Über die apotropäisch-epiklesenhafte Bedeutung der ὀλοουγή vgl. S. Eitrem, *Beiträge zur griechischen Religionsgeschichte* III = *Videnskapsselskapets Skrifter* II. Hist.-Filos. Klasse 1919 No. 2 (Kristiania 1920) 52 ff. Die Annahme F. v. Duhn's, *Der Sarkophag aus Hagia Triada*, in: *ARW* 12 (1909) 171 ff., daß dieser rituelle Ruf von Flötenspiel begleitet gewesen wäre, ist unwahrscheinlich. Vgl. dazu S. Eitrem a. a. O. 44 Anmerkung 3.

¹³) Vgl. oben S. 5 Anmerkung 6.

¹⁴) Plutarch, *De Iside et Osiride* 35 (II 506 Z. 20 Bernardakis): ἀνακαλοῦνται δ' αὐτὸν ὑπὸ σαλπίγγων ἐξ ὕδατος ἐμβάλλοντες εἰς τὴν ἄβυσσον ἄρνα τῷ Πυλαόχῳ.

¹⁵) Plutarch, *De Iside et Osiride* 30 § 362 (II 501 Z. 13 Bernardakis): Βουσιρίται δὲ καὶ Λυκοπολίται σάλπιγξιν οὐ χρῶνται τὸ παράπαν ὥς ὄνω φθεγγομέναις ἐμπερές: καὶ ὅλως τὸν ὄνον οὐ καθαρὸν ἀλλὰ δαιμονικὸν ἡγούμεναι ζῶον εἶναι διὰ τὴν πρὸς ἐκεῖνον ὁμοιότητά.

¹⁶) L. Weniger, *Das Kollegium der sechzehn Frauen und der Dionysosdienst in Elis*, in: *Jahresbericht des Gymnasiums zu Weimar* (1883) 7.

licher Zeit Arnobius an, wenn er spottend fragt, ob dadurch die schlafenden Gottheiten geweckt werden sollten¹⁷.

Der Glaube an den Epiklesencharakter der Musik ist uralt und nicht spezifisch griechisch. Er findet sich auch im Orient. Schon die Keilschriftliteratur der Sumerer enthält Beispiele dafür. In dem sogenannten „Hymnus auf den Enki-Tempel Esira“, der im wesentlichen den Segensspruch des Enki, des Gottes der Wassertiefe, über seinen Tempel Esira zu Eridu enthält, heißt es:

„Beugt man in seinem heiligen Tempel die Knie,
mögen die Harfe, Algar, Trommel, Algarsurra,
Har-Har, sabitum, miritum, den Tempel erfüllend,
Instrumente süßen Rufens und demütigen Flehens,
in seinem Gepränge das Rufen begleiten!
Das heilige Algar Enkis hat ihm (stets) in Gepränge gesungen:
die sieben Musikinstrumente fürwahr begleiteten (stets) (des
Tempels) Rufen!¹⁸“

An einer anderen Stelle heißt es:

„In dem Ehrfurcht gebietenden Vorhofe werden die sieben
Musikinstrumente gespielt, und die Beschwörungszeremonien
vorgenommen werden!¹⁹“

M. Witzel, der den Hymnus veröffentlicht, denkt an einen epiklesenartigen Charakter der Musik. Er bemerkt zu dem sumerischen Wort „balag-(ga)“: „Eine Bezeichnung mehr allgemeiner Natur: (Musik-)Instrument, die aber gelegentlich auch für ein bestimmtes Instrument (,Harfe‘, ,Trommel‘: dient gelegentlich als Instrument, um die Götter zum Mahle zu ,trommeln‘!) gebraucht wird²⁰.“ L. Dürr tritt dagegen mit guten

¹⁷) Arnobius, *Adversus nationes* 7, 32 (CSEL 4, 265 Z. 27 Reifferscheid): Quid sibi volunt extationes istae, quas canitis matutini, collatis ad tibiam vocibus? Obdormiscunt enim superi, remeare ut ad vigilias debeant?

¹⁸) M. Witzel, *Perlen sumerischer Poesie in Transkription und Übersetzung mit Kommentar = Keilschriftliche Studien H. 5* (Fulda 1925) 7 V. 27—33.

¹⁹) A. a. O. 13 V. 26. Witzel (a. a. O. 23) denkt bei den Beschwörungszeremonien an Reinigungsriten, über die weiter unten zu handeln sein wird. Allerdings dürfte es sich dann wohl mehr um eine apotropäische Verwendung der Musik handeln.

²⁰) A. a. O. 19.

Gründen dafür ein, daß „balag“ nicht „Trommel“, sondern „Schelle“ oder „Glocke“ bedeutet, mit der die Glöcknerin nach sumerischer Vorstellung die Götter herbeiruft²¹. Man wird darauf verzichten müssen, die Bedeutung des Wortes eindeutig zu bestimmen. Beide Erklärungen aber sprechen für eine Verwendung der Musik als Epiklese. Danach werden auch die Worte „Instrumente süßen Rufens und demütigen Flehens“ zu deuten sein.

War so das ganze Altertum von der epiklesenartigen Kraft der Musik überzeugt, so konnte der Weg bis zu ihrer Verwendung beim Opfer nicht mehr weit sein. Denn Apotropie und Epiklese spielen beide beim Opfer eine große Rolle.

Es bleibt also als Erklärung für den kultischen Zweck der Opfermusik die Überzeugung der Heiden, durch die apotropäische Kraft der Musik die bösen Dämonen vertreiben und andererseits vermöge ihres Epiklesencharakters den Gott, der das Opfer entgegennehmen soll, herbeirufen zu können.

Damit erklärt sich auch das Fehlen der Opfermusik im Ritual der chthonischen Götter. Da die chthonischen Dämonen die Musik scheuen, muß man ihnen in der Stille opfern. Scheinbare Ausnahmen von dieser Regel erklären sich dadurch, daß die betreffende Gottheit ursprünglich einen anderen Charakter gehabt oder im Laufe der Zeit zu ihrem chthonischen Wesen den Charakter einer andern Gottheit hinzugewonnen hat. Die bereits erwähnte Inschrift aus Magnesia am Maiandros, die sich nach O. Kern²² auf den Kult des Zeus Sosipolis, einer chthonischen Gottheit, beziehen soll, schildert den Festritus des zwölften Artemision, der diesem Gotte geweiht ist. Danach erhält die Gottheit an diesem Tage einen Stier und einen Widder zum Opfer. Das Fleisch soll von den Oikonomoi unter die Teilnehmer an Festzuge verteilt werden. Die heilige Handlung soll Flöten-, Syringen- und Zitherspiel begleiten. Diese Verordnungen der Inschrift erscheinen auf den ersten Blick unerklärlich, denn wir wissen bereits, daß den chthonischen Gottheiten wie Zeus Lykaos, den Eumeniden und andern ohne Musik „in der Stille“

²¹) L. Dürr in der Besprechung des Werkes in: *Jahrbuch für Liturgiewiss.* 6 (1926) 290.

²²) O. Kern, *Archäologischer Anzeiger* (1894) 78 ff. und oben S. 8 Anmerkung 12.

geopfert wurde²³. Nennt doch auch Aischylos den Gesang der Eumeniden ἀφόρμικτος²⁴. Die Tatsache, daß von dem Opferfleisch gegessen wird, widerspricht ebenso dem sonstigen Ritual der chthonischen Götter²⁵, wenigstens ist dies ungebräuchlich bei den chthonischen Gottheiten mit unheimlichem Charakter. Es scheint sich also bei dem Kult des Zeus Sosipolis um eine Gottheit zu handeln, die mehr segenspendenden Charakter hat, wie ja auch Persephone, obgleich sie zu den chthonischen Gottheiten gehört, zu einer Spenderin ländlichen Segens wird. Sonst ist es Regel, daß der Opferritus der chthonischen Gottheiten die Musik vermeidet. Eigentümlich ist es ferner, daß die feierliche Verfluchung der Römer, die doch eine consecratio capitis an die chthonischen Gottheiten darstellt, beim Verfluchungsopfer Flötenmusik vorschrieb²⁶.

Zwischen dem Kultus der chthonischen Götter und dem Totenkult bestehen in dieser Hinsicht große Ähnlichkeiten. Wie von den Opfern jener unheimlichen Dämonen, so genießt man auch von den Totenopfern nichts²⁷. Ebenso sind die Totenopfer ohne Musik zu denken. Daraus erklärt sich, daß nach dem Mythos Minos ohne Flötenspieler geopfert habe, als ihm der Tod seines Sohnes gemeldet wurde, ebenso wie die Senatoren beim Tode Cäsars ohne Musik Weihrauch opferten²⁸. Der Wegfall der Musik zeigt in beiden Fällen an, daß die betreffenden Opfer

²³) Vgl. oben S. 7 Anmerkung 6 und 7.

²⁴) Aischylos, *Eumenides* 329 (38 Blass):

ἐπὶ δὲ τῷ τεθυμένῳ τόδε μέλος
 παρακοπά, παραφορὰ φρενοδαλῆς,
 ὕμνος ἐξ Ἑρινύων,
 δέσμιος φρενῶν, ἀφόρμικτος, ἀδὸνα βροτοῖς.

²⁵) Vgl. P. Stengel, *Chthonischer und Totenkult*, in: *Festschrift für Friedländer* (Leipzig 1895) 415 ff.

²⁶) So nennt Dionysios von Halikarnaß 2, 10 (168 Z. 12 Jakobi) die Verfluchung θῆμα τοῦ καταχθονίου Διός. Zur Sache: Cicero, *De domo sua oratio* 48 § 125 (106 Z. 15 Klotz): sin ista consecratio legitima est, quid est quod profanum in tuis bonis esse possit? an consecratio nullum habet <ius>, dedicatio est religiosa? quid ergo illa tua tum obtestatio tibicinis, quid foculus, quid preces, quid prisca <verba> voluerunt. Vgl. oben S. 13 Anmerkung 8.

²⁷) P. Stengel, *Chthonischer und Totenkult*, in: *Festschrift für Friedländer* (Leipzig 1895) 422.

²⁸) Vgl. oben S. 27 Anmerkung 6. Andere Beispiele bei P. Stengel, *Die griechischen Kultus'ertümer* (München³ 1920) 111 Anmerkung 4.

nicht den Göttern, sondern den Manen des Todes geweiht werden. Auch die Totenspenden waren im Unterschiede zu den Libationen im Kulte der Götter ohne Musik üblich, wie uns Aischylos und Euripides²⁹ beweisen. Eine Ausnahme von dem sonst üblichen Totenopferritual bildet die Totenopferdarstellung auf dem Sarkophag von Hagia Triada, die den Flötenspieler deutlich zeigt³⁰.

²⁹) Euripides, *Iphigenie* 146 (49 Bruhn): βοᾶν ἀλύροισ ἐλέγοις... Aischylos, *Coephoren* 151 (32 Blass): wird wohl der Pāan zur Opferspende für den Toten erwähnt, aber keine Begleitung: τοιαῖσδ' ἐπ' εὐχαῖς τᾶσδ' ἐπισπένδω χοάς | ὑμᾶς δε κωκυτοῖς ἐπανθίζειν νόμος, παιᾶνα τοῦ θανόντος ἐξανδωμένος.

³⁰) F. v. Duhn, *Der Sarkophag aus Hagia Triada*, in: ARW 12 (1909) 170.

II.

Die Musik in den Mysterienkulten.

§ 1.

Riten der Initiation und des kultischen Bades. Religiöse Katharsis durch Musik.

Am Anfang des „neuen Lebens“, das der Myste führt, stehen die sogenannten Initiationsriten, die den Zweck haben, den inneren Menschen von Sünde und Schuld zu reinigen und ihn in den Stand der Erleuchtung zu versetzen¹.

Bei der ganzen bereits dargelegten Einstellung der Antike zur Musik im Kulte ist es klar, daß gerade diese Riten der Musik ein weites Betätigungsfeld boten. War doch „Sünde“ in der Spätantike nichts anderes als eine Befleckung durch die Dämonen². Eine Kraft, die also nach antiker Vorstellung geeignet war, die Dämonen zu bannen, mußte daher naturgemäß auch für Entsühnungs- und Reinigungszeremonien wertvoll sein. Die Musik besaß nun nach dem Glauben der Antike diese dämonen-bezwingende Kraft, wie im vorhergehenden dargelegt wurde. Sie kam daher für religiös-kathartische Riten ganz besonders in Frage³.

¹) Vgl. dazu O. Casel, *Die Liturgie als Mysterienfeier* (Freiburg i. Br.³ 1923) 22.

²) Vgl. dazu K. Latte, *Schuld und Sünde in der griechischen Religion*, in: ARW 20 (1921) 296. Wie diese Auffassung im Urchristentum weiterfortlebt, darüber vgl. F. J. Dölger, *Der Exorzismus im altchristlichen Taufritual* (Paderborn 1909) 25 ff.

³) Auf diesem kultischen, nicht auf rein psychologischem Hintergrunde ist auch erst die pythagoreische Lehre von der Katharsis der Seele durch Musik zu verstehen, wie überhaupt die Anschauungen und Lehren des Pythagoras und seiner Schule in engstem Zusammenhang mit

Es kommt hinzu, daß die Einweihungsriten sehr oft mit kultischen Tänzen verbunden waren, die eine Hinzuziehung rhythmischer Musik im Gefolge haben mußten. So berichtet Plato von den Einweihungsriten der Korybanten, bei denen die Mysteren den Einzuweihenden umtanzten⁴. Von besonderer Bedeutung sind hier die Ausführungen Lukians über die Initiation. In seinem Buche „Über den Tanz“ läßt er den Verteidiger des Tanzes einmal als Argument anführen: „Ich will nicht davon reden, daß man keine einzige alte Weihe finden kann, die des Tanzes entbehrt: weil Orpheus und Musaeus, die besten Tänzer der damaligen Zeit, die den Tanz für das Schönste hielten, sie (die Weihen) einführten, so verordneten sie, daß jeder mit Tanz in die Mysterien aufgenommen würde. Daß es sich mit diesen Feierlichkeiten so verhält, darf man wegen der Uneingeweihten nicht näher erklären; jedermann aber hört, daß man von denen, die die Mysterien ausplaudern, gewöhnlich sagt, sie tanzen sie aus⁵.“

Dieser hier erwähnte Einweihungstanz wurde durch die Musik besonders wirkungskräftig gemacht. Eine Terracotta der Sammlung Campana, die sich jetzt im Louvre befindet, zeigt z. B. eine solche Initiationsszene⁶. Der Einzuweihende steht hier

den heidnischen Kulte und dem Volksglauben der Antike stehen. Vgl. dazu F. J. Dölger, *IXΘΥΣ II* (Münster 1922) 350 und ders., *Sol Salutis* (Münster² 1925) 42 Anm. 1. Für die pythagoreische Musikanschauung hat schon H. Abert, *Die Musikanschauung des Mittelalters* (Halle 1905) 23 auf diese Erscheinung aufmerksam gemacht.

⁴) Plato, *Euthydemus* 7 § 277 D (III 97 Hermann): ποιεῖτον δὲ ταῦτόν, ὅπερ οἱ ἐν τῇ τελετῇ τῶν Κορυβάντων, ὅταν τὴν θρόνωνσιν ποιῶσι περὶ τοῦτον, ὅτ' ἂν μέλλωσι τελεῖν. καὶ γὰρ ἐκεῖ χορεία τίς ἐστι καὶ παιδία, εἰ ἄρα καὶ τετέλεσαι· καὶ νῦν τούτῳ οὐδὲν ἄλλο ἢ χορεύετον περὶ σὲ καὶ οἶον ὀρχεῖσθον παίζοντε, ὥς μετὰ τοῦτο τελούντε.

⁵) Lukian, *De saltatione* 15 (II 1, 133 Sommerbrodt): Ἐὼ λέγειν, ὅτι τελετὴν οὐδὲ μίαν ἀρχαίαν ἔστιν εὑρεῖν ἀνευ ὀρχήσεως, Ὅρφεως δηλαδὴ καὶ Μουσαίου, τῶν τότε ἀρίστων ὀρχηστῶν, καταστησαμένων αὐτάς, ὥς τι κάλλιστον καὶ τοῦτο νομοθετησάντων, σὺν ρυθμῷ καὶ ὀρχήσει μνεῖσθαι. ὅτι δ' οὕτως ἔχει, τὰ μὲν ὄργανα σιωπᾶν ἄξιον τῶν ἀμυήτων ἔνεκα, ἐκεῖνο δὲ πάντες ἀκούουσι, ὅτι τοὺς ἐξαγορεύοντας τὰ μυστήρια ἐξορχεῖσθαι λέγουσιν οἱ πολλοί. Zum Mysterientanz vgl. S. Eitrem, *Opferritus und Voropfer der Griechen und Römer* = *Videnskapsselskapets Skrifter II. Hist.-Filos. Klasse* 1914 Nr. 1 (Kristiania 1915) 54.

⁶) Abbildung bei L. Canina, *Descrizione dell'antico Tuscolo* (Roma 1841) Tafel LII 2 = S. Reinach, *Répertoire de reliefs grecs et romains II* (Paris 1912) 287 Nr. 1. Ein Pendant des Kestnermuseums

zwischen zwei Mänaden, in einen Mantel gehüllt, der auch das Gesicht bedeckt. Von den beiden Mänaden schlägt die eine, zum Mysten gewendet, das Tympanon, während die andere seinen Kopf nach unten zu neigen scheint, so daß der Myste in gebeugter Haltung verharret. Von links bringt ein Silen einen schweren liknonförmigen Korb, der gefüllt ist mit Früchten und einem wohl aus Backwerk gebildeten Phallos, um ihn über den Neuling auszuschütten⁷. Es handelt sich um die Darstellung einer Einweihung in die bakchischen Mysterien. Eine ähnliche Darstellung besitzen wir auf einem römischen Stuckrelief aus der Casa della Farnesina, das sich jetzt im Thermenmuseum Roms befindet. Allerdings zeigt dieses Relief ebenso wie das der Sammlung Campana abweichend von dem Ritus, den Plato im Auge hat, den Mysten nicht sitzend, sondern stehend, mit einem über den Kopf gezogenen Mantel verhüllt, in der Rechten einen Thyrsos haltend. Hinter ihm ist eine Frau in langem Gewande sichtbar, die sich zu einer zweiten wendet, die ein Tympanon in der linken Hand hält. Links gewahrt man einen Silen, der das mit einem Tuch bedeckte Liknon bringt, um mit dessen Inhalt den Mysten zu überschütten⁸. Sehr gut gibt ein Wandgemälde der Villa Item in Pompeji diesen Initiationsritus wie-

Hannover ist wiedergegeben bei H. v. Rohden u. H. Winnefeld, *Architektonische römische Tonreliefs der Kaiserzeit = Die antiken Terrakotten, herausgeb. von R. Kekulé v. Stradonitz* IV 2 (Berlin u. Stuttgart 1911) Tafel CXXXIX 2; s. unsere Tafel 12.

⁷) Vgl. dazu E. C. Lovatelli, *Di un vaso cinerario con rappresentanze relative ai misteri di Eleusi*, in: *Bulletino della Commissione archeologica comunale di Roma* 7 (1879) 9; H. G. Pringsheim, *Archäologische Beiträge zur Geschichte des eleusinischen Kults* (München 1905) 32 f.; H. v. Rohden u. H. Winnefeld a. a. O. IV 1 (Berlin und Stuttgart 1911) 56.

⁸) Vgl. unsere Tafel 13. Das Relief stammt etwa aus der Übergangszeit der Republik zum Kaisertum. Vgl. dazu W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klass. Altertümer in Rom* II (Leipzig³ 1913) 117. Die Kleinheit der Darstellung des Mysten hat hier symbolischen Wert, indem sie den Zustand der Gotteskindschaft andeutet, in den der Myste versetzt wird. Vgl. A. Dieterich, *Mutter Erde* (Leipzig und Berlin² 1912) 55. Dasselbe Darstellungsverhältnis wie zwischen Gott und Mensch obwaltet in der antiken Kunst zwischen dem heroisierten Toten und den überlebenden Menschen. Vgl. dazu F. J. Dölger, *Gnomon* 2 (1926) 225.

der⁹. Es ist hier der Augenblick der Enthüllung der Mysterin dargestellt. In kniender Haltung mit noch bedecktem Unterkörper, während der Oberkörper schon entblößt ist, wartet die Mysterin auf den Augenblick, in dem das Liknon über sie ausgeschüttet werden soll, das eine weibliche Person aus dem Hintergrunde heranbringt. Die Mysterin wird umkreist von einer anderen weiblichen Person, welche mit hohergehobenen Händen die Zymbeln schlägt. Die Musik hat bei all diesen Initiationsszenen kathartischen Charakter, ebenso wie das Feuer, das auf andern Darstellungen solcher Reinigungen um den Mysteren herumgetragen wird. Es sei hier auch zur Erklärung der Brauch angeführt, den Plutarch berichtet: Wenn man das Orakel befragt, so wird man gleich vorher „rings umtönt“, worin man einen seelisch reinigenden Zweck der Musik sehen darf, der die Einwirkung der Gottheit erleichtern soll¹⁰. Gilt ja auch von dem zum Zauber herangezogenen puer: „Er soll nur ein vom Kopf bis zu den Füßen reichendes weißes Gewand tragen, stehend das Gesicht der Sonne entgegenkehren, und vor ihm soll mit einem Glöckchen geläutet werden“¹¹. Was der Scholiast zu Theokrit vom Klang des Erzes sagt: „Das Erz gilt als rein und Befleckungen tilgend. Darum bedienen sie sich seiner zu jeder Entsühnung und Reinigung“¹² ist nach den besprochenen Darstellungen auf alle Instrumentalmusik auszudehnen.

Der religiös-karthartische Charakter der Musik wird auch noch aus einem andern Ritus der Mysterien deutlich, dem

⁹) Vgl. Tafel 14 im Anhang.

¹⁰) Plutarch, *Quaestiones Romanae* 10 (II 257 Z. 11 Bernardakis): ὅτι γὰρ ἰσχυρῶς ἐφυλάττοντο ταῦτα, δῆλόν ἐστι τῷ προσιόντι ἐπὶ μαντεῖαν χαλκωμάτων πατάγῃ περιφορεῖσθαι. Für die Dämonenvertreibung durch Umkreisung mit Schellengeklingel bietet ein Beispiel aus der Volkskunde E. F. Knuchel, *Die Umwandlung in Kult, Magie und Rechtsbrauch = Schriften der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde* 15 (1919) 14: „In der Gemeinde Buchberg bei Kufstein läuten die jungen Burschen mit Glocken dreimal um das Haus der Wöchnerin herum bei der Geburt eines Kindes.“

¹¹) Ad. Abt, *Die Apologie des Apuleius und die antike Zauberei* = RVV 4, 2 (Gießen 1908) 10 pap. Par. 88 f.: Σινδονίσας κατὰ κεφαλῆς μέχρι ποδῶν γυμνηκότα καὶ προκοδωνίσας, παῖδα στήσον καταντικρὺ τοῦ ἡλίου.

¹²) Schol. Theocrit. 2, 36 (279 Wendel): ὁ χαλκὸς ἐνομιζέτο καθαρὸς εἶναι καὶ ἀπελαστικός τῶν μiasμάτων, διόπερ πρὸς πᾶσαν ἀφοσίωσιν καὶ ἀποκάθαρσιν αὐτῷ ἐχρῶντο.

kultischen Bade. Im Martyrium des heiligen Theodotus lesen wir, daß in Ancyra jedes Jahr die Xoana der Artemis und der Athene zu einem nahen See gefahren und gebadet wurden unter dem Schall von Handpauken und Flöten¹³. Dasselbe berichtet uns Ovid von dem ähnlichen Baden des Kultbildes der Magna Mater im Almo bei Rom und im phrygischen Flusse Gallos¹⁴. Gerade beim Baden und Waschen sind ja die Dämonen mit im Spiel, wie sich schon daraus ergibt, daß z. B. die attischen Plynterien, an denen das alte Athenabild gewaschen wurde, zu den Tagen von übelster Vorbedeutung gerechnet wurden und diese Zeit für praktische Betätigungen denkbar ungünstig war¹⁵.

In diesem Zusammenhange ist ein Wandgemälde der bereits erwähnten Villa Item in Pompeji von Bedeutung¹⁶. Eine mit Haube und Myrtenkranz geschmückte Priesterin sitzt auf einem mit Tuch behangenen, lehnelosen Thron, mit dem Rücken zum Beschauer gewendet. Mit ihrer Linken lüftet sie das Tuch eines Korbes, den ihr eine weibliche Person hält. Rechts gießt eine jüngere, ebenfalls mit dem Myrtenkranz gezierte Dienerin aus einem Krüge Wasser über die Hand der Priesterin in eine Schale, die auf einem Tischchen steht. Ein bärtiger Silen spielt dazu die Leier, die auf einer Säule ruht. Er bildet den Übergang zur folgenden Szene, die zwei Satyriskinnen auf

¹³) *Martyrium S. Theodoti* 14 (Pio Franchi de Cavalieri, *I martirii di S. Teodoto e di S. Ariadne* = *Studi e Testi* 6 [Roma 1901] 70 Z. 5): οὐσης δὲ συνηθείας αὐτοῖς ἐν τῇ πλησίον λίμνῃ κατὰ ἔτος λούειν τὰ ξόανα . . . ἐρχήν οὖν ἕκαστον αὐτῶν ἐπὶ ὀρχήματι ἐπιτίθεσθαι . . . συνεξήλθεν δὲ καὶ τὸ πλήθος τῆς πόλεως πάσης ἐπὶ τῇ θεωρίᾳ τῶν γινομένων, ἀδλῶν γὰρ καὶ κυμβάλων ἦχος ἐθεωρεῖτο καὶ γυναικῶν ὀρχισμοὶ λελυμένους ἔχουσῶν τοὺς πλοκάμους ὥσπερ μαινάδες, καὶ κύπρος ἀπὸ τῶν ποδῶν ἐγίνετο πολὺς κατακρουόντων τὸ ἔδαφος καὶ πολλὰ δὲ μουσικὰ μεθ' ἑαυτῶν εἶχον καὶ οὕτως ἀπῆγον τὰ ξόανα.

¹⁴) Ovid, *Fasti* 4, 339 (110 Ewald-Levy): sacerdos Almonis dominam sacraque lavit aquis. Exululant comites, furiosaque tibia flatur et feriunt molles taurea terga manus.

¹⁵) Plutarch, *Alkibiades* 34 § 210 (I 2, 301 Z. 24 Lindskog-Ziegler): ὁθεν ἐν ταῖς μάλιστα τῶν ἀποφράδων τὴν ἡμέραν ταύτην [ἄπρακτον] Ἀθηναῖοι νομίζουσιν, was dem Alkibiades zum Verhängnis wurde. Vgl. dazu S. Eitrem, *Opferritus und Voropfer der Griechen und Römer* = *Videnskapselskapets Skrifter II. Hist.-Filos. Klasse* 1914 Nr. 1 (Kristiania 1915) 123.

¹⁶) S. zum Folgenden unsere Tafel 15.

einem Felsen sitzend darstellt, von denen die eine eine Pansflöte in der Hand hält. Ob der leierspielende Silen bereits zu dieser Szene gehört oder zur vorhergehenden, läßt sich schwer entscheiden, da die Feldereinteilungen keine Rücksicht nehmen auf die dargestellten Szenen, ist im Grunde auch gleichgültig, da die Darstellungen nach der wahrscheinlichsten Ansicht alle in einem innern Zusammenhang stehen. A. Mau deutet die Mysterienhandlung so, daß die sitzende Priesterin im Begriffe steht, ein frischbegossenes Reis in den heiligen Korb zu legen, der das Kultsymbol enthält¹⁷. Es handelt sich also wohl um eine Lustrationsszene. Worauf sich die Lustration bezieht, ob wirklich ein Reis begossen wird oder eine Art Händewaschung dargestellt ist, die der Berührung der Kultsymbole voraufgehen könnte, wage ich nicht zu entscheiden.

¹⁷) A. Mau, *Führer durch Pompeji* (Leipzig 6 1928) 209. Die Deutung von T. Warscher, *Pompeji. Ein Führer durch die Ruinen* (Berlin und Leipzig 1925) 231: „Eine andere Priesterin, ebenfalls jung, gießt aus einer Kanne einen Opfertrank aus“ halte ich für verfehlt. Der Gestus der sitzenden Priesterin würde nicht dazu passen.

§ 2.

Begeisterungsriten. Ekstase und Enthusiasmus. Sabazios- und Kybelekult.

Aristoteles sagt einmal, Aufgabe der Mysten sei es, zu leiden und sich in eine gewisse Gemütsverfassung bringen zu lassen (παθεῖν), und nicht Kenntnisse und Verstandesbildung sich anzueignen (μαθεῖν)¹. Damit ist die Bedeutung der Ekstase in den Mysterien treffend gekennzeichnet. Das eben war der Zweck der Orgien in den Mysterien, eine solche Steigerung des Gefühls beim Menschen herbeizuführen, daß er selbst aufnahmefähig wird für die Gottheit, die mit ihm in Verbindung tritt. Der Mensch ist dann ἐνθεός oder Enthusiast. Als Mittel zur Herbeiführung dieses Zustandes bediente man sich vor allem der Musik, näherhin der phrygischen Tonart. Lukian nennt darum die phrygische Tonart ἐνθεον² und Apuleius prägt den Ausdruck „Phrygium religiosum“³. Es ist dies die Tonart der phrygischen Flötenmusik. „Es hat nämlich unter den Tonarten die phrygische dieselbe Kraft, die der Aulos unter den Instrumenten (hat). Denn beide sind orgiastisch und pathossteigernd“, erklärt Aristoteles⁴. Diese besondere Fähigkeit, die

¹) Synesius, *Dion* 7 (PG 66, 1133 D): Ἀριστοτέλης ἀξιοῖ τοὺς τελουμένους, οὐ μαθεῖν τί δεῖ, ἀλλὰ παθεῖν καὶ διατεθῆναι, γινομένους δηλονότι ἐπιτηδεῖους.

²) Lukian, *Harmonides* 1 (I 2, 174 Sommerbrodt): σύμφωνα εἶναι τὰ μέλη πρὸς τὸν χορὸν καὶ τῆς ἀρμονίας ἐκάστης διαφυλάττειν τὸ ἴδιον, τῆς Φρυγίου τὸ ἐνθεον, τῆς Λυδίου τὸ Βακχικόν, τῆς Δωρίου τὸ σεμνόν, τῆς Ἰωνικῆς τὸ γλαφυρόν.

³) Apuleius, *Florida* 1, 4 (20 Hildebrand): seu tu velles Aeolion simplex seu Iastium varium, seu Lydium querulum seu Phrygium religiosum.

⁴) Aristoteles, *Politeia* 8, 7 1342b (290 Immisch): ἔχει γὰρ τὴν αὐτὴν δύναμιν ἢ φρυγιστὶ τῶν ἀρμονιῶν ἥνπερ αὐλὸς ἐν τοῖς ὄργάνοις. ἔμφω γὰρ

religiöse Ekstase herbeizuführen, sicherte der Aulosmusik die Hauptstelle in allen orgiastischen Kulte. Schon früh war sie deshalb im Kult des thrakischen Gottes Sabazios gebräuchlich. Aristoteles findet in dieser Tatsache auch die Erklärung für die Erscheinung, daß alle Dithyramben in der phrygischen Tonart geschrieben waren⁵. In den Darstellungen solcher ekstatischen Zustände im Kulte des Sabazios-Dionysos fehlt deshalb die Flöte nie. So zeigt das Relief aus dem Nationalmuseum in Neapel⁶ den Satyr in der Mitte mit dieser Flöte, während die vorausgehende Mänade, schon in ekstatischer Schau begriffen, das Tympanon schlägt.

Von den orientalischen Kulte gleicht der Kybelekult in dieser Hinsicht stark dem Dienste des Dionysos. Auch hier finden wir die typisch orgiastischen Instrumente wie Tympana, Kymbala, Krotala, Hörner und Flöten, unter deren Klang die Verehrer der Göttermutter in einem der Manie nahekommenden Enthusiasmus sich das lange, aufgelöste Haar raufen und schütteln und sich mit Peitschen geißeln, wie es an zahlreichen Stellen von den Schriftstellern des Altertums beschrieben wird. „Kommt

ὀργιαστικά καὶ παθητικά. Darum tritt er der Auffassung Platons, der die phrygische Tonart gelten läßt, die Flöte aber verwirft, entgegen, denn beide sind nicht voneinander zu trennen. Aristoteles, *Politeia* 8, 7 1342b (290 Immisch): δηλοῖ δ' ἡ ποίησις. πᾶσα γὰρ βακχεῖα καὶ πᾶσα ἡ τοιαύτη κίνησις μάλιστα τῶν ὀργάνων ἐστὶν ἐν τοῖς αὐλοῖς, τῶν δ' ἁρμονίων ἐν τοῖς φρυγιστὶ μέλεσι λαμβάνει ταῦτα τὸ πρέπον, οἷον ὁ διθύραμβος ὁμολογουμένως εἶναι δοκεῖ Φρύγιον.

⁵) Aristoteles, *Politeia* 8, 7 1342b (290 Immisch): ὁ διθύραμβος ὁμολογουμένως εἶναι δοκεῖ Φρύγιον. καὶ τούτου πολλὰ παραδείγματα λέγουσιν οἱ περὶ τὴν σύνεσιν ταύτην ἄλλα τε, καὶ διότι Φιλόξενος ἐγχειρήσας ἐν τῇ δωριστὶ ποιῆσαι [διθύραμβον] τοὺς μύθους οὐχ οἷος τ' ἦν, ἀλλ' ὑπὸ τῆς φύσεως αὐτῆς ἐξέπεν εἰς τὴν φρυγιστὶ τὴν προσήκουσαν ἁρμονίαν πάλιν. Vgl. dazu H. A b e r t, *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik* (Leipzig 1899) 15.

⁶) S. unsere Tafel 16. Vgl. dazu F. Hauser, *Die neu-attischen Reliefs* (Stuttgart 1889) 154f. — Eine Opferszene des Dionysoskultes bietet ein Reliefbild der Deckenwölbung aus der Casa della Farnesina im Thermenmuseum. Vgl. unsere Tafel 17. Eine Mänade zündet mit zwei Fackeln auf einem Altare das Opferfeuer an. Der hinter ihr stehende Satyr begleitet auf der Doppelflöte den Akt. Links ist Silen dargestellt, den Thyrsos in der Linken, mit der Rechten auf eine viereckige Basis gestützt, hinter der eine tiefverhüllte Frauengestalt sichtbar wird. W. H e l - b i g, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klass. Altertümer in Rom II* (Leipzig 3 1913) 118.

mit, folgt mir zum Hause der phrygischen Kybele, zum Hain der phrygischen Göttin! Dort erschallt der Klang der Zymbeln, dort hallen die Tympanen, dort spielt der phrygische Flötenbläser auf seinem tieftönenden, gewundenen Rohre, dort werfen die efeugeschmückten Mänaden gewaltsam ihr Haupt, dort feiern sie die heiligen Riten mit schrillum Geschrei, dort jagt die schweifende Schar der Göttin. Dorthin wollen auch wir mit beflügeltem Tanzschritt eilen!“ fordert ein junger Diener der Göttin seine Gefährten auf⁷. Auch die Entmannung, welche die Verehrer zu Ehren der Göttin an sich vornahmen, wurde im Anfall einer heiligen Raserei (ἱερομανία) vollzogen, die durch die Sangesweise in phrygischer Tonart sowie durch die begeisternde Musik des Tympanon, der Zymbel und der Flöte herbeigeführt wurde. So gibt Lukian folgende Schilderung: „An bestimmten Tagen versammelt sich die Menge im Tempel; viele Galloi (d. h. Priester der Kybele) aber und die genannten heiligen Personen vollenden die Orgien, indem sie sich die Arme zerschneiden und sich gegenseitig den Rücken zerschlagen. Eine große neben ihnen stehende Menge spielt dazu die Flöte, schlägt die Zymbeln oder singt begeistert heilige Lieder. Dies geschieht aber außerhalb des Tempels, und die hiermit beschäftigten betreten denselben nicht. In diesen Tagen pflegt sich auch die Zahl der Galloi zu vermehren. Denn wenn die andern die Flöte spielen und ihre Orgien feiern, überfällt viele, die nur, um Zuschauer zu sein, gekommen sind, die Raserei; ein Jüngling aber, den diese Manie faßt, reißt sich die Kleider vom Leibe, läuft unter lautem Geschrei mitten hinein, ergreift eins der Schwerter, die zu diesem Zwecke bereit stehen, und verschneidet

⁷) Catull, 63, 19 ff. (133 Kroll):

simul ite, sequimini

Phrygiam ad domum Cybeles, Phrygia ad nemora Deae

Ubi cymbalum sonat vox, ubi tympana reboant,

Tibicen ubi canit Phryx curvo grave calamo,

Ubi capita Maenades vi iaciunt hederigerae,

Ubi sacra sancta acutis ululatibus agitant

Ubi suevit illa divinae volitare vaga cohors:

Quo nos decet citatis celerare tripudiis.

Simul haec comitibus Attis cecinit notha mulier,

Thiasus repente linguis trepidantibus ululat.

Leve tympanum remugit, cava cymbala recrepant.

sich selbst⁸.“ In späterer Zeit wirft Gregor von Nazianz, offenbar diese Orgien meißend, dem abtrünnigen Kaiser Julian einmal in scharfem Kontrast vor, daß er die Martyrien der Christen nicht bewundere, wohl aber die scheußlichen Selbstverstümmelungen der vom Flötenspiel bezauberten Phryger⁹.

Von den Musikinstrumenten, die bei diesen Orgien gebraucht wurden, sind besonders zu nennen das Tympanon, das schon im Kult der Ägypter eine große Rolle spielte, weil sein Klang die bösen Geister vertrieb¹⁰, eine dumpftönende Handpauke. Der Rhythmus betonende musikalische Charakter dieses Instrumentes eignet sich zur Herbeiführung einer seelischen Erregung ganz besonders. Philodem von Gadara berichtet in seinem Buche „Über die Götter“ von dem Gebrauch des Tympanons bei denen, die religiöse Ekstase und Tempelschlaf

⁸) Lukian, *De Dea Syria* 50 (III 361 Jakobitz): ἐν ῥητῇσι δὲ ἡμέρησι το μὲν πλῆθος ἐς τὸ ἰρὸν ἀγείρονται . . . πολλοὶ δὲ σφίσι παρεστεῶτες ἐπαυλέουσι, πολλοὶ δὲ τύπανα παταγέουσι, ἄλλοι δὲ αἰδουσι ἔνθεα καὶ ἰρὰ ἄσματα. τὸ δὲ ἔργον ἔκτος τοῦ νηοῦ τότε γίνεται, οὐδὲ ἐσέρχονται ἐς τὸν νηὸν δοκοῖσι τάδε ποιεῖν. ἐν ταύτῃσι τῇσι ἡμέρησι καὶ Γάλλοι γίνονται. ἐπεὰν γὰρ οἱ Γάλλοι αὐλέωσί τε καὶ ὄργια ποιεῶνται, ἐς πολλοὺς ἥδη ἡ μανία ἀπικνέεται — καὶ γὰρ πολλοὶ οἱ ἐς δέην ἀπικόμενοι — μετὰ δὲ τοιάδε ἔπραξαν. καταλέξω δὲ καὶ τὰ ποιεῖν: ὁ νηνίης, ὅτῳ τάδε ἀποκέεται, ρίψας τὰ εἴματα μεγάλη βοή ἐς μέσον ἔρχεται καὶ ξίφος ἀναιρέεται. τὰ δὲ πολλὰ ἐτοῖμα, ἐμοὶ δοκεῖν, διὰ τοῦτο ἔστηκε. λαβὼν δὲ αὐτίκα τάμνει ἑαυτόν.

⁹) Gregor v. Nazianz, *Oratio* 4 (*Contra Julianum* 1) 70 (PG 35, 592A): καὶ τὰς Φρυγῶν ἐκτομάς τῶν ὑπ' αὐλοῦ κηλουμένων, καὶ μετὰ τὸν αὐλὸν ἐβριζομένων. Die Musikinstrumente des Kybelekultes werden daher neben Geißel, Pinienzapfen, Granatapfel zu den gebräuchlichsten Symbolen des Priestertums der Göttermutter. So zeigt das Relief des Konservatorenpalastes mit der Darstellung eines Archigallus Tympanon, Zymbeln und phrygische Flöten. Abbildung bei J. Leopoldt, *Die Religionen in der Umwelt des Urchristentums* = *Bilderatlas zur Religionsgeschichte*, herausgegeben von H. Haas, Lieferung 9—11 (Leipzig 1926) Nr. 150. S. unsere Tafel 18. Vgl. dazu H. Hepding, *Attis, seine Mythen und sein Kult* = RVV 1 (Gießen 1903) 128; W. Helbig a. a. O. I (Leipzig³ 1912) 566 Nr. 987. — Das Denkmal des Kybele-Oberpriesters Modius Maximus von Ostia zeigt auf dem Modius, der figürlichen Darstellung seines Namens, Tympanon, phrygische Flöte und Syrinx. Abgebildet bei F. J. Dölger, IXΘΥΣ IV (Münster 1927) Tafel 168. — Zu den Archigalli vgl. noch F. Cumont, *Die orientalischen Religionen im römischen Heidentum*, deutsch von G. Gehrich (Leipzig und Berlin 1910) 66.

¹⁰) G. Maspéro, *Archéologie Égyptienne*, deutsch von G. Steindorff (Leipzig 1889) 89.

anstreben: „So kommt es, daß alles bis zum Überdruß voll ist von Leuten, die versuchen, von einem göttlichen inspirierten Tempelschläfe befallen und durch den eingeflößten göttlichen Geist entzückt zu werden, den bloßen Bildsäulen ihr Dankopfer zu weihen und beim Besuch aller möglichen Götter Pauken hoherhoben in den Händen zu halten¹¹.“

Das Tympanon wurde meist in Verbindung mit dem Hauptinstrument des Kybelekultes, der phrygischen Flöte gebraucht. In Texten und Denkmälern kehren diese beiden Instrumente am häufigsten wieder. Die phrygische Flöte unterscheidet sich von den gewöhnlichen Doppelflöten durch das aufgebogene und hornartig gekrümmte Ende des rechten Rohres. Die Musik von Tympanon und phrygischer Doppelflöte begleitet eine Opferzene, die uns auf einem Relief der Villa Albani in Rom erhalten ist¹². In feierlichem Tanzschritt umwandelt eine weibliche Person einen Altar, auf dem das Opferfeuer brennt. Mit der Rechten scheint sie Weihrauch in die Flammen zu streuen, während sie in der Linken einen Krug und eine Schale mit Früchten hält. Die Opfermusik wird ausgeführt von den beiden Mädchen zur Rechten, von denen die eine das Tympanon schlägt und die zweite die phrygische Doppelflöte bläst, wie sie uns aus dem Kulte der Kybele bekannt ist. Das Denkmal dürfte daher eine Opferzeremonie dieses Kultus wiedergeben¹³.

¹¹) Philodemos, *Über die Götter* I, Kol. 18, 17 ff. (31 Diels): ὥστε πάντα κεκόπηται τῶν ἐφ' εἰερῶν πειρωμένων ἐκ θεῶν κατέχεσθαι χάριαι καὶ τῷ ἐγκαθειμένῳ θείῳι δαιμονίῳ καὶ τοῖς ἀγάλμασιν αὐτοῖς προσφέρειν ἐπίχειρα καπνίοντας θεοὺς πάντας ὀρθὰ τύπανα διὰ χερῶν ἔχειν.

¹²) Vgl. unsere Tafel 19.

¹³) Vgl. W. Helbig, *Führer durch die öffentl. Sammlungen klass. Altertümer in Rom* II (Leipzig³ 1913) 441. — Die phrygische Doppelflöte begegnet auch mehrfach unter den Symbolen der Stuckverzierungen in der unterirdischen Basilika vor Porta Maggiore in Rom. Vgl. H. Lietzmann, *Der unterirdische Kultraum vor Porta Maggiore in Rom*, in: *Vorträge der Bibliothek Warburg*, herausgegeb. von F. Saxl I (1922—23) 68. Eine Opferzene aus den Deckenfeldern des linken Seitenschiffes dieser Basilika gibt unsere Tafel 20 wieder. Auf dem Altar in der Mitte brennt das Opferfeuer. Zur Rechten nähert sich eine weibliche Gestalt im lebhaften Tanzschritt begriffen, die auf der phrygischen Doppelflöte spielt. Sie trägt das Himation. In derselben Kleidung erscheinen zwei Frauen an der linken Altarseite. Die eine neigt sich zum Altare, um ein mit Bändern geschmücktes Blumengewinde niederzulegen. Hinter ihr eine zweite mit langem Thyrsos auf der rechten Schulter. Vgl. J. Carcopino, *La*

Selten und spät wird das Horn im Kybelekult erwähnt. Lukian kennt es als zu seiner Zeit im Kulte der Magna Mater gebräuchlich¹⁴. Auch die archäologischen Denkmäler zeigen es seltener. Es begegnet auf einem Fragment, das sich heute im Kreuzgang von S. Lorenzo fuori le mura in Rom befindet¹⁵. Das Bruckstück stellt eine Kybeleprozession, näherhin eine Zirkuspompa dar. Das Bild der Göttermutter wird vorangetragen. Sie ist dargestellt auf dem löwenbespannten Thron sitzend, das Tympanon in der Hand. Links hinter dem Tragthron geht ein Hornbläser, der mit seinem Spiele den heiligen Zug begleitet.

Außer dem Tympanon wirkten bei den Zeremonien des Kybelekultes noch Zymbeln, Schallbecken und Krotala als rhythmische Instrumente mit. Die Krotala, eine Art Handklapper, brachten der Göttermutter den Beinamen χαλκόκροτος ein. Neben der phrygischen Doppelflöte mit dem aufgebogenen Ende des einen Rohres bekam im Kybelekult nach der Verschmelzung mit dem Kulte des Attis die Pans- oder Hirtenflöte, Syrinx genannt, Bürgerrechte. Sie findet sich häufig als Attribut des Attis auf Münzen und Denkmälern. So zeigt z. B. eine Münze der älteren Faustina¹⁶ auf der Vorderseite Kybele, in der linken Hand das Tympanon, dahinter Attis, in der Rechten die Syrinx, in der Linken die phrygische Flöte.

Eine Schwierigkeit bieten hier die Denkmäler, die den „heiligen Baum“ mit Zymbeln, Syrinx oder Tympanon geschmückt zeigen¹⁷. Es fragt sich, ob diese Musikinstrumente eine förm-

basilique pythagoricienne de la Porte Majeure (Paris 1926) 88. Das Überwiegen der phrygischen Symbole im Verein mit der Darstellung des Attis gegenüber dem gänzlichen Fehlen der Sinnbilder des Isis- und Mithraskultes gibt für die Datierung des Kultraumes einen wichtigen Fingerzeig.

¹⁴) Lukian, *Dialogi deorum* 12 § 233 (I 80 Sommerbrodt): ὁ μὲν αὐτῶν τέμνεται ξίφει τὸν πῆχυν, ὁ δὲ ἀνείς τὴν κόμην ἵεται μεμηνῶς διὰ τῶν ὀρώων, ὁ δὲ αὐλεῖ τῷ κέρατι, ὁ δὲ ἐπιβομβεῖ τῷ τυμπάνῳ ἢ ἐπικτυπεῖ τῷ κυμβάλῳ.

¹⁵) Vgl. Tafel 21, 1 im Anhang.

¹⁶) Vgl. W. H. Roscher, *Lexikon der Mythologie* Bd. II 1, 1647.

¹⁷) Vgl. die Darstellung auf dem Tonrelief des Thermenmuseums, das unsere Tafel 22 wiedergibt. R. Paribeni, *Le Terme di Diocleziano e il Museo nazionale Romano* (Roma 1928) 293 Nr. 972. Dargestellt ist ein Fruchttopfer, das eine Frau auf einem Felsaltar anzündet. Teilnehmer am Opfer sind eine Mänade, die mit geschultertem Thyrsos und Tympanon in der gesenkten Rechten dasteht, sowie ein jugendlicher Pan, der die Doppelflöte bläst. Der Altar befindet sich unter dem heiligen Baume,

liche Konsekrierung des Baumes andeuten oder nur Weihegaben sein sollen. Die Tatsache, daß sehr oft auch Votivtafeln an diesen heiligen Bäumen angebracht sind, läßt mit G. Hock vermuten, daß diese Musikinstrumente als Weihegeschenke an den Gott und die Göttin gedacht sind, zumal auch andere Gegenstände wie Kleider und Jagdwaffen sich an solchen Bäumen finden¹⁸. Auch auf Darstellungen von Votivhänden finden sich häufig Tympanon, Cymbalon, Krotala und phrygische Flöten, Messer und Peitsche abgebildet¹⁹. Doch wird sich hier nicht leicht feststellen lassen, ob diese Symbole als Weihegaben gedacht sind oder anzeigen sollen, welcher Gottheit die Votivhände geweiht sind²⁰.

So besitzt das Vatikanische Museum eine Marmortafel, die in den Jahren 1817—1823 mit einer Gruppe von Weihegeschenken an Liber in der unmittelbaren Nähe Roms bei Tor Marancia gefunden worden ist²¹. Dargestellt sind zwei Fußsohlen, die von

dessen Zweige mit Syrnix und Zymbeln geschmückt sind. Ein ähnliches Relief aus dem Louvre bei H. v. Rohden u. H. Winnefeld, *Architektonische römische Tonreliefs der Kaiserzeit = Die antiken Terrakotten*, herausgeb. von R. Kekulé v. Stradonitz IV 2 (Berlin und Stuttgart 1911) Tafel CXXII 1. — Ebenso trägt die heilige Pinie des Attis die Musikinstrumente des Kybelekultes. Vgl. z. B. die Seitenreliefs des Altares, der im Sommer 1919 unter dem Palazzo dei Convertendi nahe dem Petersplatz gefunden wurde und heute im Lateranmuseum (Saal V Nr. 342) aufbewahrt wird. Das rechte Seitenrelief des Denkmals, das nach seinem Fundort wohl aus dem vatikanischen Phrygianum stammen dürfte, zeigt eine Pinie, die mit Tympanon und fünfröhriger Syrnix geziert ist. An den Stamm sind ein Paar Doppelflöten gelehnt. Die Pinie des linken Seitenreliefs ist mit Zymbeln, phrygischer Mütze und vierröhriger Syrnix geschmückt. Abbildung bei O. Marucchi, *Di alcuni monumenti recensamente acquistati dai Musei Pontifici*, in: *Dissertazioni della Pontificia Accademia Romana di archeologia* 2. ser. 15 (1921) Tav. III 2—3. Vgl. zu dem Altar noch P. Fabre, *Un autel du culte phrygien au musée du Latran*, in: *Mélanges d'archéologie et d'histoire* 40 (1923) 3 ff. Zur Attispinie F. Cumont, *Die orientalischen Religionen im römischen Heidentum* (Leipzig und Berlin 1910) 58.

¹⁸) Vgl. G. Hock, *Griech. Weihegebräuche* (Würzburg 1905) 22f. Musikinstrumente als Votivgaben bei Daremberg-Saglio II 377.

¹⁹) Vgl. G. Zoëga, *Bassirilievi antichi di Roma* (Roma 1808) Taf. 13—14.

²⁰) O. Jahn, *Über den Aberglauben des bösen Blicks bei den Alten*, in: *Berichte über die Verh. d. sächs. Gesellschaft d. Wiss.* VII (1855) 105.

²¹) Vgl. L. Biondi, *Monumenti Amaranziani* (Roma 1843) 133 Tafel XLI. S. unsere Tafel 21, 2.

einer großen Schlange umringelt werden. Zur Rechten sieht man ein mit Bändern geschmücktes Tympanon. Die Inschrift über und unter der Darstellung lautet:

KALANDIO . PRO . SUA . SALUTE . DONVM .
LIBERO . KALLINICIANO ²².

Das Denkmal dürfte eine Weihetafel pro itu et reditu darstellen, mit der sich der Stifter entweder glückliche Reise und Rückkehr sichern oder dafür danken wollte ²³. Da der ursprünglich rein italische Gott Liber in späterer Zeit vollständig mit dem griechischen Dionysos gleichgesetzt wurde ²⁴, so wird das abgebildete Tympanon ein Symbol der Gottheit sein, dem die Votivtafel gilt, also des Liber, der in der Nähe des Fundortes des Denkmals als Heilgottheit verehrt worden ist ²⁵.

²²) CIL VI 463.

²³) Vgl. W. Amelung, *Ex-voto an Asklepios*, in: ARW 8 (1905) 159.

²⁴) Vgl. dazu Schur, *Liber pater* bei Pauly-Wissowa-Kroll, RE 13, 68 f.

²⁵) L. Biondi a. a. O. 128.

§ 3.

Musik und Mantik.

Die durch Musik hervorgerufene religiöse Ekstase äußert sich entweder in einer Entladung des Affekts und führt so die religiöse Katharsis herbei¹, oder sie versetzt in den Zustand der Prophetie. Die Musik wird auf diese Weise zu einem wichtigen Faktor der Mantik. In den Mysterien der großen Göttermutter tritt diese Verbindung von Musik und Mantik besonders klar zutage. Ihre durch den Lärm von Tympanon, Zymbeln und Flöten in Ekstase versetzten Diener verkündeten den Anwesenden die Zukunft². Doch ist die Musik im Dienste der Prophetie von jeher außerordentlich geschätzt worden. Plinius der Ältere berichtet vom Apiskult: „In Ägypten wird sogar ein Ochse an Stelle der Gottheit verehrt. Man nennt ihn Apis. . . . Er lebt abgesondert. Wenn er (aber) unter das Volk geht, so schreitet er daher, indem ihm die Liktores Platz machen, und Scharen von Knaben begleiten ihn und singen ihm zu Ehren ein Lied. Es hat den Anschein, als ob er es verstehe und angebetet werden wolle. Die Scharen (der Knaben) werden plötzlich begeistert und sagen die Zukunft vorher³.“ Der Gesang dient hier als Mittel zur Herbeiführung der ekstatischen Prophetie. Die Wesensverwandtheit zwischen Musik und Prophetie tritt damit klar zutage. Diese verwandtschaftlichen Beziehungen er-

¹) Aristoteles, *Politeia* 8, 7 1342a (249 Immisch): καὶ γὰρ ὑπὸ ταύτης τῆς κινήσεως (gemeint ist die Ekstase) κατακώχμοι τινές εἰσιν· ἐκ τῶν δ' ἱερῶν μελῶν ὁρῶμεν τούτους, ὅταν χρήσωνται τοῖς ἐξοργιάζουσι τὴν ψυχὴν μέλεσι, καθισταμένους ὥσπερ ἰατρείας τυχόντας καὶ καθάρσεως.

²) Vgl. dazu F. Cumont, *Die orientalischen Religionen im römischen Heidentum* (Leipzig und Berlin 1910) 66.

³) Plinius, *Nat. hist.* 8, 46 § 185 (II 101 Z. 11f. Mayhoff). Vgl. dazu F. J. Dölger, *Sol salutis* (Münster ² 1925) 105.

klären auch, warum in den antiken Sprachen die Bezeichnung für „musizieren“ und „weissagen“ dieselbe ist. Das Wort „praecinere“, welches z. B. Plinius in dem herangezogenen Texte für „weissagen“ gebraucht, bedeutet ebenso „auf einem Instrumente vorspielen“, wie ja auch die Griechen⁴ den Weissager χρησµωδός nennen und im Hebräischen „naba“ nicht nur „weissagen“, sondern auch „musizieren“ heißt. Lukian sagt einmal in seinem „Alexander“, der Lügenprophet Alexander von Abonoteichos habe sich für seine Betrügereien die rechte Gegend ausgesucht, nämlich Paphlagonien oberhalb Abonoteichos, ein Land, dessen Bewohner schon alle die Mäuler aufsperrten und himmlische Wesen zu sehen glaubten, „wenn sich ein Siebweissager mit einem Flötenspieler und Zymbelschläger blicken lasse“⁵. Auch hier sollen Flötenspieler und Zymbelschläger den Weissager anregen. Aber auch im Kult wurde die Musik zur Vorbereitung auf die Prophetie benutzt. Julius Firmicus Maternus berichtet, daß bei einem Kult der Afrikaner die Priester weibliche Kleidung anlegen und darauf, ganz erfüllt von Flötenklang, ihre Göttin anrufen, um, von ruchlosem Geiste erfüllt, törichte Menschen gleichsam die Zukunft vorauszusagen⁶.

Auf diesem kultischen Hintergrunde ist die von der heidnischen Philosophie vertretene Ansicht, Musik disponiere zur Mantik, zu verstehen. So lebte in der altpythagoreischen Schule diese Anschauung, wie Cicero bezeugt⁷, und auch die Stoa

⁴) So ist Apollo der Gott der Seher und der Musiker, Pan der Gott der Heilkunst, Musik und Mantik. Vgl. zu letzterem O. Kern, *Die Religion der Griechen* (Berlin 1926) 112.

⁵) Lukian, *Alexander* 9 § 217 (II 1, 106 Sommerbrodt): ὁ δὲ Ἀλέξανδρος ἔµπαλιν τὰ οἴκοι προὔκρινε λέγων ὅπερ ἦν, πρὸς τὴν τῶν τοιούτων ἀρχὴν καὶ ἐπιχείρησιν ἀνθρώπων δεῖν παχέων καὶ ἡλιθίων τῶν ὑποδεχομένων, οἷους τοὺς Παφλαγόνας εἶναι ἔφασκεν ὑπεροικοῦντας τὸ τοῦ Ἀβώνου τεῖχος, δεισιδαίμονας τοὺς πολλοὺς καὶ πλουσίους, καὶ µόνον εἰ φανεῖ τις ἀθλητὴν ἢ τυµανιστὴν ἢ κυµβάλοις κροτοῦντα ἐπαγόμενος, κοσκίνῃ τὸ τοῦ λόγου µαντευόµενος, αὐτίκα µάλα πάντας κεχηνότας πρὸς αὐτὸν καὶ ὥσπερ τινὰ τῶν ἐπουρανίων προσβλέποντας.

⁶) J. Firmicus Maternus, *De errore profanarum religionum* 4, 2 (II 1 Ziegler): Deinde cum sic se alienos a viris fecerint, adimpleti tibiarum cantu vocant deam suam, ut nefario repleti spiritu vanis hominibus quasi futura praedicant.

⁷) Cicero, *De divinatione* 1, 50, 114 (IV 2, 187 Z. 18 Müller): Ergo et ii quorum animi spretis corporibus evolant atque excurrunt foras ardore aliquo inflammati atque incitati cernunt illa profecto quae vati-

anerkennt eine Verwendung der Musik im Dienste der Mantik, denn die Askese und das Anhören von Musik bereiten nach stoischer Lehre die Verzückung vor, die neben der Reinheit des Herzens und der Verwandtschaft mit Gott die vorteilhafteste Bedingung für das Zustandekommen einer Weissagung ist⁸. Der dieser Auffassung zugrunde liegende Gedanke berührt sich eng mit dem Glauben an die reinigende Kraft der Musik. Denn hier wie dort handelt es sich darum, Hemmungen im Menschen zu beseitigen, die der Einwirkung des Göttlichen und seiner Offenbarungen hindernd entgegenstehen könnten.

Auch bei den alttestamentlichen Propheten dient die Musik diesem Zwecke. Eliseus benutzt das Harfenspiel, um sich zur Weissagung vorzubereiten, wie sich aus 4. Könige 3, 15 ergibt: „Holt mir einen Saitenspieler! Als aber der Saitenspieler spielte, kam die Hand Jahwes über ihn“⁹. Freilich handelt es sich hier nur um ein Verschließen gegen Störungen, die von außen den Propheten treffen könnten, während die religiöse Begeisterung sich von selbst einstellt infolge innerer stiller Konzentration, da jede äußere Erregung fehlt. Es hat diese Verwendung der Musik im Dienste der Mantik Ähnlichkeit mit der pythagoreischen Lehre, die Musik habe die Kraft, eine *ἐπανόρθωσις τῶν ἡθῶν* zu bewirken, d. h. das innere Gleichgewicht des Menschen herzustellen, wie Strabo berichtet¹⁰. Die heidnischen Propheten

cinantes pronuntiant, multisque rebus inflammantur tales animi qui corporibus non inhaerent, ut ii qui sono quodam vocum et Phrygiis cantibus excitantur.

⁸) Vgl. Cicero a. a. O.

⁹) Auch den Zug der weissagenden Propheten 1. Könige 10, 5 begleiten Tympanon-, Flöten-, Zither- und Harfenspieler: „Und wenn du in die Stadt kommst, wirst du mit einer Prophetenschar zusammentreffen, die von der Opferhöhe herabkommen; vor ihnen her ertönen Harfe, Pauke, Flöte und Zither, während sie selbst in prophetischer Begeisterung sind.“ Die Musik steht hier als natürliches Anregungsmittel im Dienste der Prophetie. Da die hier genannten Nebi'im aber wahrscheinlich zunächst Kultsänger sind, so könnte die Musik hier in erster Linie als Begleitung religiöser Lieder und Gesänge dienen, zumal die genannten Musikinstrumente im AT sehr häufig als Begleitinstrumente religiösen Gesanges erwähnt werden. Vgl. dazu H. Junker, *Prophet und Seher in Israel* (Trier 1927) 15.

¹⁰) Strabo I 2, 3, 16 (38 Meineke): παιδευτικοί φασιν (οἱ μουσικοί) εἶναι καὶ ἐπανορθωτικοί τῶν ἡθῶν.

hingegen suchen durch die Musik wie durch Fasten, Tanzen, Honig und Rauschtrank die prophetische Begeisterung durch äußere Erregung erst herbeizuführen¹¹.

¹¹) Das von H. G r e ß m a n n, *Musik und Musikinstrumente im A. T.* = RVV 2, 1 (Gießen 1903) 16 gebrachte Beispiel aus den gnostischen Thomasakten bedarf einer starken Einschränkung. Die hebräische Flötenspielerin ist nicht deshalb Mitwisserin der Prophetie, weil sie an der Ekstase Teil hat, wie G r e ß m a n n behauptet, sondern weil sie Hebräisch versteht und der Apostel Hebräisch gesprochen hat. Der Text lautet: *Acta Thomae* 8 (II 2 108 Lipsius-Bonnet): τὰ δὲ ὑπὸ αὐτοῦ λεχθέντα οὐκ ἐνόουν, ἐπειδὴ αὐτὸς Ἑβραῖος ἦν καὶ τὰ λεχθέντα ὑπ' αὐτοῦ ἑβραϊστὶ ἐλέχθη, ἡ δὲ ἀλλήτρια πάντα ἤκουσεν μόνη, Ἑβραῖα γὰρ ἦν τὸ γένος.

§ 4.

Dramatische Riten.

Religiöse Schauspiele im Isiskult.

Mit den ekstatischen Riten berühren sich sehr nahe die dramatischen Aufführungen der Mysterien. Soll die Ekstase die Einwohnung des Gottes für den Menschen vermitteln, so handelt es sich in den religiösen Dramen der Mysterien um lebendige Darstellungen aus der Göttergeschichte, durch die die Gegenwart des Gottes unter seinen Verehrern erreicht wird. So wird in Eleusis nach dem Bericht des Klemens von Alexandrien das Schicksal der Demeter und Kore zur Aufführung gebracht: „Deo (Demeter) und Kore sind zu einem mystischen Drama geworden; ihr Umherirren, ihren Raub und ihre Trauer zeigt Eleusis bei Fackelschein¹.“ Die Darstellung hat aber nicht etwa nur mimischen Wert, sondern die Göttin ist in der sie darstellenden Person wirklich den Mysten anwesend, die darum auch die beglückende Gegenwart der Gottheit fühlen. Die göttliche Gegenwart ist den Verehrern ein Anlaß zu größtem Jubel, der sich besonders in Musik und Gesang äußert.

Man unterscheidet nun noch näher zwischen den δρώμενα und den δεικνύμενα bei den dramatischen Riten. Letztere bezeichnen mehr das Zeigen von heiligen Gegenständen und Symbolen. Unter den Wandgemälden von Herculaneum, die sich heute im Nationalmuseum zu Neapel befinden, besitzen wir eine Darstellung eines religiösen Schauspiels im Isiskult². Vor einem Tempelportal steht ein Priester, der in den verhüllten

¹) Klemens von Alex, *Protept.* 2, 12, 2 (GCS Clem. Al. I 11 Z. 20 Stählin): Δηὼ δὲ καὶ Κόρη δράμα ἤδη ἐγενέσθην μυστικόν, καὶ τὴν πλάνην καὶ τὴν ἀρπαγὴν καὶ τὸ πένθος αὐταῖν Ἐλευσίς δαδουχεῖ.

²) Vgl. zum Folgenden unsere Tafel 23.

Händen den heiligen Krug hält. Zu seiner Rechten steht eine weibliche Gestalt, wahrscheinlich eine Priesterin der Isis, die mit der Rechten das Sistrum schüttelt und in der Linken ein Gießgefäß (*situla*) trägt. Links vom Priester ein Äthiopier, der zum Priester gewendet mit dem Sistrum klirrt. Im Vordergrund des Gemäldes vollzieht sich eine Opferszene, zu der der rechts sitzende Flötenbläser spielt. Rechts und links von dem treppenartigen Aufgang gewahren wir die Verehrer und Verehrerinnen der Isis, die zum Teil mit dem Sistrum klirren, zum Teil (wahrscheinlich im Gebetsgestus) ihre rechte Hand erheben. Vor den Stufen der Treppe ein Neger, der mit dem Stabe, den er in der Rechten hält, die Handlung zu leiten scheint und sich zu den rechts stehenden Personen wendet. H. Gressmann meint, es handele sich um Schauspiele, die im Vorhof des Isistempels von Pompeji stattfanden, der nach seiner Angabe etwa um 75 v. Chr. entstanden ist³, während W. Helbig an einen Morgen- oder Abendgottesdienst etwa nach Art des bei Arnobius⁴ geschilderten dachte. Auch J. Leipoldt ist versucht, die Darstellung wegen der Hervorhebung des heiligen Wassers auf einen Morgengottesdienst zu beziehen⁵.

Wir besitzen noch ein anderes Wandgemälde aus Herculaneum, das ebenfalls eine Szene aus dem Isiskult darstellt und den Charakter eines religiösen Mysterienschauspiels noch mehr hervortreten läßt⁶. In der Mitte des Bildes sieht man vor einem Tempeleingang einen Neger im Tanzgestus. Links neben ihm gewahren wir eine kleinere weibliche Gestalt, die die Zymbeln schlägt, und daneben mehr im Vordergrund einen Äthiopier, der mit der erhobenen Rechten zum Tänzer gewendet das Sistrum

³) H. Greßmann, *Tod und Auferstehung des Osiris nach Festbräuchen und Umzügen*, in: *Der alte Orient* 23, 3 (Leipzig 1923) 28. Nach dem Fundort des Gemäldes käme eher der Isistempel in Herculaneum in Betracht. Doch bleibt auch diese Annahme fraglich, da das im folgenden zu besprechende Bild trotz des gleichen Fundortes als Ort der Handlung zwar auch einen Tempelvorplatz zeigt, der sich aber von dem hier dargestellten unterscheidet.

⁴) W. Helbig, *Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens* (Leipzig 1868) 221. Vgl. Arnobius in den oben S. 41 Anmerkung 17 zitierten Stelle.

⁵) J. Leipoldt, *Archäologisches zur Isisreligion*, in: *ΑΓΓΕΛΟΣ, Archiv für neutestamentliche Zeitgeschichte und Kulturkunde* I (1925) 127.

⁶) Vgl. im Anhang Tafel 24.

schüttelt. Wir dürfen wohl einen Isispriester in ihm vermuten. Rechts neben dem Tänzer ist nur noch schwach eine Tympanonschlägerin zu erkennen⁷. Vor dem Aufgang zum Tempel steht in der Mitte ein Altar, um den sich ein Kreis von Teilnehmern an der heiligen Handlung gruppiert. Rechts hinter dem Altar ein Priester in weißer Kleidung, der in der Rechten das Sistrum und in der Linken das Lebenszeichen hält und sich zu einem weiter rechts stehenden Trompetenbläser wendet. Dieser Priester scheint die Handlung zu leiten. Daß wir es hier mit einer Opferhandlung zu tun haben, darauf deuten das rauchende Altarfeuer und vor allen Dingen die am linken Rande des Bildes sichtbare kleine weibliche Gestalt hin, die in der Rechten ein Libationsgefäß und auf dem Kopfe eine Kiste mit Opfergaben trägt, wie sie von zahlreichen Weihereliefs mit Opferszenen bekannt ist. Von den Teilnehmern an der Opferhandlung lenken besonders die kniende weibliche Person links, die mit einer außerordentlichen Lebhaftigkeit sich zum Altar hinwendet und das Sistrum schüttelt, sowie der kniende Priester rechts mit dem eigenartigen Gebetsgestus die Aufmerksamkeit auf sich. Was die obere Szene darstellt, wissen wir nicht. Auf jeden Fall dürfte es sich nicht um eine bloße Begleitzeremonie zum Opfer handeln. J. Leopoldt⁸ denkt etwa an eine Darstellung des Vaters Nil, also des Osiris durch den tanzenden Äthiopier.

Wie dem auch sein mag, es handelt sich hier um einen Akt aus den *δρώμενα* oder *δεικνύμενα* der Isismysterien, bei denen die Musik eine besonders wichtige Rolle spielt.

Im Kulte der Isis war die Musik seit alters geschätzt. Es wird uns berichtet, daß der große Isistempel im Marsfelde (Iseum Campense) über einen besonderen Tempelchor (*παιανισταί*) verfügte, dessen Gesang aber mehr lärmend als wohlklingend gewesen zu sein scheint⁹. Die Flötenspieler, wie sie der Isis-

⁷) W. Helbig, *Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens* (Leipzig 1868) Nr. 1112 sieht auch noch ein Mädchen mit einem Sistrum dargestellt. Es wird sich um die Person handeln, die auf unserer Tafel am rechten Rande des Portals nur noch in schwachen Umrissen sichtbar ist. Man vergleiche dazu den Kupferstich des Bildes, den J. Leopoldt a. a. O. Tafel 3 wiedergibt.

⁸) A. a. O. 128.

⁹) Vgl. CIL VI 3770; die *ἱερὰ τάξις τῶν Παιανιστῶν* des Zeus Helios

kult beim Opfer und bei den Prozessionen sowie bei den Hymnen¹⁰ verwandte, zerfielen nach dem Bericht des Apuleius von Madaura in zwei Klassen, von denen die eine durch eine besondere Weihe für den Gottesdienst ausgesondert war¹¹. Das eigentliche Musikinstrument des Isiskultes aber war das Sistrum¹². Es erscheint zuerst auf den ägyptischen Denkmälern, die dem Mittleren Reich angehören, also zu Beginn des zweiten vorchristlichen Jahrtausends. Anbetende Frauen schütteln dieses klingende Rasselinstrument im Dienste der Himmelsgöttin Hathor. Bei der später eintretenden synkretistischen Verschmelzung des Hathorkultus und der Isisverehrung geht es wie Hörner und Sonnenscheibe in den Dienst dieser Gottheit über. Mit der weiten Verbreitung, die der Kult dieser Göttin nimmt, durchzieht es dann den ganzen antiken Mittelmeerkreis und ist heute noch im christlichen Gottesdienst der Abessynier gebräuchlich¹³. Nach der Deutung des Plutarch hat das

Serapis in Rom ist bekannt aus der Inschrift IG XIV 1084 (146 n. Chr.). Vgl. E. Aust, *Die Religion der Römer* (Münster 1899) 158. — Das Relief einer Basis, die sich heute in der Galerie der Uffizien zu Florenz befindet und aus dem römischen Iseum-Serapeum stammt, stellt eine Isispompa dar, die besonders lehrreich ist. Hinter dem Priester, der das Idol eines Gottes (des Anubis?) trägt, geht der Harfner mit seinem ägyptischen Instrumente, wie er sonst nur in Ägypten begegnet. Ihm folgt der Tympanonschläger. S. unsere Tafel 25. Der Isiskult brachte also wie das Sistrum, so auch die ägyptische Harfe nach Rom. Zu dem Denkmal vgl. J. Colin, *Une procession Isiaque. Bas-relief de Florence*, in: *Mélanges d'archéologie et d'histoire* 38 (1920) 282.

¹⁰⁾ Vgl. F. Cumont, *Die orientalischen Religionen im römischen Heidentum*, deutsch von G. Gehrich (Leipzig und Berlin 1910) 114.

¹¹⁾ Apuleius, *Metamorphoseon* 11, 9 (272 Z. 22 Helm): symphoniae dehinc suaves, fistulae tibiaeque modulis dulcissimis personabant. eas amoenus lectissimae iuventutis veste nivea et cat(h)aclista praenitens sequebatur chorus, carmen venustum iterantes, quod Camenarum favore sollers poeta modulatus edixerat, quod argumentum referebat interim maiorum antecantamenta votorum. ibant et dicati magno Sarapi tibicines, qui per obliquum calamus ad aurem porrectum dexteram, familiarem templi deiq[ue] modulum frequentabant, et plerique, qui facilem sacris viam dari praedicarent.

¹²⁾ Vgl. die in Pompeji gefundenen Sistra des Nationalmuseums in Neapel auf unserer Tafel 26.

¹³⁾ C. Sachs, *Altägyptische Musikinstrumente*, in: *Der alte Orient* 21, 3/4 (Leipzig 1920) 3.

Schütteln dieses Instrumentes den Zweck, den bösen Seth (Typhon) von den Kulthandlungen fernzuhalten¹⁴. Daraus erklärt sich auch die Tatsache, daß es auf den uns erhaltenen Denkmälern und Gemälden immer in unmittelbarer Nähe des Priesters, der das Heilige trägt, geschüttelt wird¹⁵. So zeigt ein heute im Vatikanischen Museum aufbewahrtes Relief eine Isisprozession¹⁶ in folgender Ordnung: Den Zug eröffnet eine Isispriesterin, die über der Stirn die Lotosblume, in der Rechten einen Eimer (*situla*) und um den linken Vorderarm gewunden die Uraioschlange trägt. Ihr folgt der Vorleser, der in den beiden Händen die halb geöffnete Rolle hält. Hinter dem darauffolgenden Priester, der mit verhüllten Händen¹⁷ den heiligen Krug trägt, geht eine das Sistrum schüttelnde weibliche Person, unter der wir uns eine Opferdienerin zu denken haben, die in der Linken einen Schöpflöffel hält. Ähnlich wird auf dem erwähnten Wandgemälde aus Herculaneum in unmittelbarer Nähe des Priesters,

¹⁴) Vgl. oben S. 37, Anm. 7.

¹⁵) Vgl. im Anhang Tafel 23. Allerdings ist auch bei den andern Kultprozessionen die Musik meist in der Nähe des Heiligtums oder des Priesters. Auf den von A. Frickenhaus, *Der Schiffskarren des Dionysos in Athen*, in: *Jahrbuch des kaiserl.-deutschen archäologisch. Instituts* 27 (1912) 69 zusammengestellten Vasenbildern dionysischer Prozessionen in Athen ist die Prozessionsordnung immer so, daß an der Spitze ein Trompeter geht, darauf ein Kanephore, ein Jüngling mit einem Thymiaterron, der mit Opferbinden geschmückte Stier und der Priester, dann der Flötenbläser unmittelbar hinter ihm folgt, dem sich die Teilnehmer am Zuge anschließen. Durch die *lex sacra* aus Andania (W. Dittenberger, *Sylloge inscriptionum Graecarum* [Leipzig³ 1917] II 401 Nr. 735/36 = J. v. Prott u. L. Ziehen, *Leges Graecorum sacrae* I 2 [Leipzig 1906] 166 Nr. 58) ist uns die Prozessionsordnung eines Mysterienkultes bewahrt. An der Spitze schreitet Mnasistratos, darauf der Priester der Mysteriengötter, der Agonothet, die Opferpriester, die Flötenbläser, die Jungfrauen, die den Wagen mit der *cista mystica* ziehen. Vgl. M. P. Nilsson, *Die Prozessionstypen im griechischen Kult*, in: *Jb. d. kais. d. arch. Inst.* 31 (1916) 326.

¹⁶) S. unsere Tafel 27. Vgl. W. Weber, *Drei Untersuchungen zur ägyptisch-griechischen Religion* (Heidelberg 1911) 44; W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klass. Altertümer in Rom* I (Leipzig³ 1912) 90.

¹⁷) Zum Ritus der verhüllten Hände vgl. A. Dieterich, *Kleine Schriften* (Leipzig und Berlin 1911) 440 mit Abbildung unseres Denkmals auf Tafel II.

der das heilige Gefäß trägt, rechts und links das Sistrum geschüttelt. Zur Verstärkung der Schallwirkung sind während des ganzen zweiten Jahrtausends im Innern des Rahmenbügels Metallringe oder durchbohrte Rasselbleche locker auf die Drähte gereiht, wie die Denkmäler dieser Periode deutlich zeigen¹⁸.

¹⁸) Vgl. C. Sachs a. a. O. 4.

III.

Antike Mystik und Musik.

§ 1.

Die Lehre von der Λογικὴ Φυσία in ihrer Auswirkung auf die gottesdienstliche Musik.

Die Lehre von dem „Opfer im Geiste“, die von der griechischen Philosophie im Gegensatz zu dem blutigen Opferkult der damaligen Religionen entwickelt wurde, verwarf jede leere Äußerlichkeit des Gottesdienstes und verlangte dafür die innere Gottesverehrung des menschlichen Geistes¹. Diese neue Anschauung konnte nicht ohne Auswirkungen bleiben für diejenige Kunst, die wie keine andere mit dem Götterkult verknüpft war, die kultische Musik. Es ist darum immer wieder festzustellen, daß die Philosophen, welche die λογικὴ φύσις als allein würdigen Gottesdienst erklären, auch eine mehr oder minder ablehnende Haltung der gottesdienstlichen Musik gegenüber einnehmen.

Schon bei Plato, der ja auch gegen die volkstümliche Auffassung von Opfer und Götterverehrung auftritt, finden sich Anzeichen zu einer Ausschaltung der Instrumentalmusik aus dem Gottesdienst. Er spricht mit Bewunderung von den Jahrtausende alten Gesängen der Isis, die er in Ägypten gehört hat, und kommt dann zu der Folgerung, daß jede rein instrumentale Musik im Gottesdienste abgelehnt und verboten werden müsse, weil eine Musik „ohne Worte“ nicht mehr Geist in sich berge als die Stimme des Tieres². Das scharfe Urteil, das in diesen

¹) Vgl. O. Casel, *Die Liturgie als Mysterienfeier* (Freiburg 1923) 105 ff., ferner: *Die λογικὴ φύσις der antiken Mystik in christlich-liturgischer Umdeutung*, in: *Jahrb. f. Liturgiewissenschaft* 4 (1924) 37 ff.

²) Platon, *Leges* 669 E (56 Z. 27 Schanz): ταῦτα τε γὰρ ὁρῶσι πάντα κυκώμενα, καὶ εἴ τι διασπῶσιν οἱ ποιηταὶ ῥυθμὸν μὲν καὶ σχήματα μέλους χωρὶς, λόγους φιλοῦς εἰς μέτρα τιθέντες, μέλος δ' αὖ καὶ ῥυθμὸν ἄνευ ῥημάτων, ψιλῇ

Worten liegt, ist nur zu verstehen im Rahmen dessen, was im Vorhergehenden über die niedrige Stellung der Musik im heidnischen Kulte gesagt worden ist. Noch schärfer als Plato tritt später Philodem von Gadara (ca. 110—28 v. Chr.) in seiner Schrift *περὶ τῆς μουσικῆς* gegen die Verwendung der Musik im Kulte der Gottheit auf. Im Gegensatz zu Kleantes von Assos (331—223) und Diogenes von Babylon (ca. 240—152), deren Schriften er zitiert, verwirft er die Auffassung, die Musik sei ein unentbehrlicher Bestandteil im Kulte der Götter, und mit der Frömmigkeit unzertrennlich verbunden, wie Diogenes behauptete³. „Was aber die Verehrung Gottes durch die Musik betrifft, so ist zwar schon früher genügend darüber gesagt worden und auch in der Folgezeit wird darüber wieder geredet werden. Das aber soll jetzt gesagt sein: Die Gottheit bedarf keiner Verehrung, uns aber steckt es im Blute, sie zu verehren, besonders durch fromme Anschauungen, dann aber auch durch ererbte Überlieferungen⁴.“ Das Widersinnige aber, das in der Behauptung liegt, Musik sei Gottesverehrung, ist für Philodem der Umstand, daß zu seiner Zeit bezahlte Musiker diese Art Gottesverehrung ausführen⁵. Auch die Ansicht, die Musik vermittle die religiöse Ekstase, ist für Philodem ein Selbstbetrug, wie er ja diesen ganzen Zustand eine

κιθαρίσει τε καὶ αὐλήσει προσχρόμενοι, ἐν οἷς δὴ παγχάλατον ἄνευ λόγου γιγνόμενον ῥυθμόν τε καὶ ἁρμονίαν γιγνώσκειν, ὃ τί τε βούλεται καὶ ὅτῳ ἔοικε τῶν ἀξιολόγων μιμημάτων· ἀλλὰ ὑπολαβεῖν ἀναγκαῖον, ὅτι τὸ τοιοῦτον γε πολλῆς ἀγροικίας μεστὸν πᾶν, ὅποσον τάχους τε καὶ ἀπνευστίας καὶ φωνῆς θηριώδους σφόδρα φιλον, ὥστ' αὐλήσει γε καὶ χρῆσθαι καὶ κιθαρίσει πλὴν ὅσον ὑπὸ ὄρχησίν τε καὶ ὠδῇν, φιλῶ δ' ἐκατέρω πᾶσά τις ἀμουσία καὶ θαυματουργία γίγνοιτ' ἂν τῆς χρήσεως.

³) Philodem, *De musica* 20, 28 ff. (88 Kemke): ὥστ' ἐφ' ἃ γράφει περὶ τῆς εὐσεβείας μεταβάντες λέγωμεν, ὡς εἰ χάριν τοῦ τιμᾶσθαι τὸ θεῖον διὰ μουσικῆς ὑπὸ τῶν πολλῶν οἰκείαν εἶναι τὴν μουσικὴν τῆς εὐσεβείας οἰησόμεθα, καὶ μαγειρικὴν οἰησόμεθα καὶ στεφανοποιικὴν καὶ μὴ Διογένης εἰ ἄρα συνεπιθέτο καὶ τῷ τῶν θεῶν ἐτέροισι ἔτερα μέλη προσέσθαι καὶ πρέπειν ἐκάστοις ἴδια.

⁴) Philodem, *De musica fragm.* IV 1 (66 Kemke): περὶ τοίνυν τῆς διὰ τῶν μουσικῶν τοῦ θεοῦ τειμῆς εἴρηται μὲν αὐτάρκως καὶ πρότερον καὶ πάλιν τινὰ ρηθήσεται, τὰ δὲ τοσαῦτα λεγέσθω καὶ νῦν· ὅτι τὸ δαιμόνιον μὲν οὐ προσδεῖται τινος τιμῆς, ἡμῖν δὲ φυσικόν ἐστιν αὐτὸ τιμᾶν, μάλιστα μὲν ὅσαις ὑπολήψωσιν, ἔπειτα δὲ καὶ τοῖς κατὰ τὸ πάτριον παραδεδομένοις.

⁵) Philodem, *De musica* IV 24 (66 Kemke): καὶ οὐχ ὑπὸ πάντων ἀλλ' ὑπὸ τινῶν Ἑλλήνων καὶ κατὰ ἐνίους καιροὺς καὶ . . . νῦν διὰ μισθωτῶν ἀνθρώπων.

unter dem Lärm von Tympanen, Zymbeln und Tamburin eintretende Geistesgestörtheit nennt. Bezeichnend ist ja auch, daß am meisten Weiber und weibische Männer diesem Wahne verfallen⁶. Somit kann bei der Musik von einem positiven Wert überhaupt nicht die Rede sein. Sie ist nur eine Dienerin der ἡδονή, des Lustgefühls, das sie in derselben Weise befriedigt wie der Genuß von Speise und Trank⁷.

Ähnliche Gedanken finden sich bei dem hellenistisch gebildeten Juden Philo. Er spricht bei einer Gelegenheit über das jüdische „Fest des Fastens“, eine Bezeichnung für den Versöhnungstag, welche besonders bei den Griechen üblich war. „Nun wird wohl mancher“, fährt Philo fort, „von den Irrgläubigen, die sich nicht scheuen, das Edle zu bekritteln, fragen: Wie kann es denn ein Fest geben ohne Trinkgelage und Schmausereien, ohne frohe Gemeinschaft von Gastgebern und Gästen, ohne vielen ungemischten Wein, ohne reichbesetzte Tafeln und aufgehäufte Vorräte von allem, was zu einem Volksschmause gehört, ohne fröhliche Aufzüge mit Scherzen und Neckereien und Volksbelustigungen bei Flöten- und Zitherklang, Pauken- und Zymbelschall und sonstiger leichtfertiger, weibischer Musik aller Art, die mit Hilfe des Gehörsinnes die zügellosen Begierden entfacht? Denn in und durch dergleichen (Vergnügungen) suchen offenbar jene ihre Freude, da sie die wahre Freude nicht kennen⁸.“ Auch hier zeigt sich eine Ablehnung der heid-

⁶) Philodem, *De musica* (65) VII 1 (49 Kemke): ταραττουσιν δὲ καὶ μετὰ συμπλοκῆς δοξῶν. αἱ δὲ τῶν τυμπάνων καὶ ῥόμβων καὶ κυμβάλων καὶ μελῶν τινῶν καὶ ρυθμῶν ιδιότητες καὶ διὰ ποιῶν ὀργάνων τὸ πᾶν συμπλοκῇ μοχθηρῶν ὑπολήψεων ἐξοργιάζουσι καὶ πρὸς βακχεῖαν ἄγουσι, καὶ ταῦτα γυναῖκας ὥς ἐπὶ τὸ πολὺ καὶ γυναικώδεις ἄνδρας . . . Vgl. H. Abert, *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik* (Leipzig 1899) 31.

⁷) Philodem, *De musica* XVIII 24 (85 Kemke): οὐ μὴν ἀλλὰ καὶ ἂνιη καὶ ἱλαροὺς ποιῇ καθάπερ ἀπόλαυσις ποτῶν τε καὶ βρωτῶν καὶ πᾶσ' ἡδονῇ.

⁸) Philo, *De specialibus legibus* II (*De septen.*) § 193 (V 114. Z. 4 Cohn-Wendland): Μετὰ δὲ τὴν τῶν σαλπίγγων ἄγεται νηστεία ἐορτὴ τάχα ἂν τις εἴποι τῶν ἑτεροδόξων καὶ ψέγειν τὰ καλὰ μὴ αἰδουμένων. ἐορτὴ δ' ἐστὶ τίς, ἐν ἣ μὴ συμπόσια καὶ συσσίτια καὶ ἐσπιατόρων καὶ ἐσπιωμένων θιάσος καὶ πολὺς ἄκρατος καὶ τράπεζαι πολυτελεῖς καὶ χορηγίαι καὶ παρασκευαὶ τῶν ἐν δημοθoinία πάντων εὐφροσύναι τε καὶ κῶμοι σὺν ἀθύρμασι καὶ τωθασμοῖς καὶ παιδιὰ μετ' αὐλοῦ καὶ κιθάρας καὶ τυμπάνων τε καὶ κυμβάλων καὶ τῶν ἄλλων ὅσα <κατὰ> τὸ παραλελυμένον καὶ ἐκτεθλυμμένον εἶδος μουσικῆς δι' ὧτων ἐγείρει τὰς ἀναθέκτους ἐπιθυμίας; ἐν γὰρ τούτοις καὶ διὰ τούτων, ὥς ἔοικε τὸ εὐφραίνεισθαι τίθενται ἀγνοία τῆς πρὸς ἀλήθειαν εὐφροσύνης.

nischen Instrumentalmusik für religiöse Feste aus ähnlichen Gründen wie bei Philodem: Die Menschen suchen in der Musik nur ihre eigene Lust und Sinnenfreude. Diese Schwäche des Menschen nutzen die Götzen der Heiden nach Philo aus und der besseren Wirkung zuliebe haben sie (deshalb) ihre Lügen in Melodien, Rhythmen und Versmaße gefügt, in der Meinung, auf diese Weise leichter ihr Publikum berücken zu können⁹.

Wie Philodem Anstoß daran nimmt, daß bei der heidnischen Kultmusik die innere Gesinnung fehlt und nur gegen Bezahlung diese sogenannte Gottesverehrung den Göttern dargebracht wird, so betont auch Philo dem Opferkult gegenüber die Notwendigkeit der religiösen Innerlichkeit: „An Opfern, mein Lieber, — so möchte ich sagen —, hat Gott keine Freude, mag man ihm selbst Hekatomben darbringen; denn alles ist ja sein Eigentum, und da er alles besitzt, bedarf er nichts; er erfreut sich nur an frommer Gesinnung und an Männern, die einen frommen Lebenswandel führen: von ihnen nimmt er Opferkuchen und Gerste und die schlichsten Gaben wie sehr wertvolle entgegen, lieber noch als die kostbarsten; und wenn sie auch sonst nichts bringen und nur sich bringen als die vollendete Fülle der sittlichen Güte, bringen sie das beste Opfer dar, wenn sie mit Gesängen und dankbaren Huldigungen Gott als ihren Wohltäter und Retter ehren — teils durch ihre Sprachwerkzeuge, teils aber auch ohne Zunge und Mund, indem sie nur in der Seele und in Gedanken die Bekenntnisse und Anrufungen sprechen, die nur ein Ohr aufnimmt, das der Gottheit; denn menschliches Gehör vermag sie nicht mitzuempfinden¹⁰.“ Es liegt in diesen Worten Philos eine

⁹) Philo, *De specialibus legibus* I (*De Monarchia*) § 28 (V 6 Z. 14 Cohn-Wendland): πρὸς δὲ τὸ εὐπαράγωγον μέλεσι καὶ ρυθμοῖς καὶ μέτροις ἐνηρμόσαντο τὸ ψεῦδος, νομίζοντες βραδίως καταγοητεύσειν τοὺς ἐντυγχάνοντα.

¹⁰) Philo, *De specialibus legibus* I (*De sacrificantibus*) § 271 (V 56 Z. 1 Cohn-Wendland): εἵπομεν ἄν. ᾧ γενναίῃ, ὁ θεὸς οὐ χαίρει, κἂν ἑκατόμβας ἀνάγῃ τις· κτήματα γὰρ αὐτοῦ τὰ πάντα, κεκτημένος ὅμως οὐδενὸς δεῖται. χαίρει δὲ φιλοθέοις γνώμαις καὶ ἀνδράσιν ἀσκηταῖς ὁσιότητος, παρ' ὧν φαιστὰ καὶ κριθὰς καὶ τὰ εὐτελέστατα ὡς τιμιώτατα πρὸ τῶν πολυτελεστάτων ἄσμενος δέχεται. κἂν μέντοι μηδὲν ἕτερον κομίζωσιν, αὐτοὺς φέροντες πλήρωμα καλοκ' αἰσθίας τελειότατον τὴν ἀρίστην ἀνάγκουσι θυσίαν, ὕμνοις καὶ εὐχαριστίαις τὸν εὐεργέτην καὶ σωτῆρα θεὸν γεραίροντες, τῇ μὲν διὰ τῶν φωνητηρίων ὀργάνων, τῇ δὲ ἄνευ γλώττης καὶ στόματος μόνῃ ψυχῇ τὰς νοητὰς ποιούμενοι διεξόδους καὶ ἐκβοήσεις. ὧν ἐν μόνον οὐδ' ἀντιλαμβάνεται τὸ θεῖον. αἱ γὰρ τῶν ἀνθρώπων οὐ φθάνουσιν ἀκοαὶ συναισθῆσθαι.

neue Verschärfung, insofern hier nicht nur die Instrumentalmusik gänzlich für den Gottesdienst in Wegfall kommt, sondern auch der Gesang nur in etwa als Gottesverehrung anerkannt wird. Als Ideal tritt hier das Schweigen und der reine Gedanken-Gottesdienst auf, der natürlich für gottesdienstlichen Gesang in seiner letzten folgerichtigen Weiterführung keinen Raum mehr ließ.

Allerdings besteht schon in dem Übergang vom blutigen Opferkult zur Gottesverehrung durch Hymnengesang eine starke Vergeistigung des Kultes, so daß Philo die λογικὴ θυσία als aus ὕμνοι καὶ εὐδαιμονισμοί bestehend darstellt¹¹, wie ja auch in späterer Zeit Hieronymus behauptet, Asaph, Iduthun und Eman seien im Alten Bunde mit der Leitung eines ganz bedeutend erweiterten Tempelgesangs betraut worden, damit die Juden von den Opfern allmählich zum Lobe Gottes übergingen¹².

Doch spitzte die Philosophie den Gedanken des „Opfers im Geiste“ zu. Der Hymnus, aus dem dieser Gottesdienst bestehen soll, wurde immer mehr allegorisch gedeutet, insofern das Leben des einzelnen Menschen ein Hymnus der Verherrlichung Gottes sein müsse.

Zu Hilfe kam dieser übertriebenen spiritualistischen Richtung, die schließlich jeden äußeren Kult verdrängen mußte, die Einteilung der Götter in bestimmte Klassen, wie sie uns z. B. bei Apuleius von Madaura und Celsus entgegentritt. Apuleius unterscheidet sichtbare Götter, die Gestirne, und unsichtbare; zu diesen rechnet er die zwölf olympischen Götter, die Abkommen des höchsten Gottes und ewige, selige Geister sind. Die meisten Menschen beten diese Götter an, aber auf völlig verkehrte Art und Weise. Ähnlichkeit mit den Göttern haben die Dämonen, denn sie sind ebenso wie jene unsterblich. Den Menschen aber gleichen sie darin, daß sie Leidenschaften besitzen, dem Zorn und der Erfahrung zugänglich sind und sich

¹¹) Philo, *De specialibus legibus* I (*De victimis*) § 224 (55 Z. 1 Cohn): Τῆς δὲ τοῦ σωτηρίου θυσίας ἐν εἵδει περιλαμβάνεται ἡ λεγομένη τῆς αἰνέσεως, ἥτις λόγον τοιόνδε . . . Ζ. 7 ἀναγκαίως ὀφείλει τὸν κυβερνήτην θεὸν . . . ὕμνοις καὶ εὐδαιμονισμοῖς . . . ἀμείβεσθαι.

¹²) Hieronymus, *In Isaiam* I 1 (PL 24, 37): et super choros (qui in libro dierum plenius describuntur) Asaph, Iduthun et Eman, filii Chore constituti sunt, ut paulatim a sacrificiis victimarum ad laudes Domini transiret religio.

durch Gaben gewinnen lassen; sie sind eigentlich die Objekte der Götterkulte; in ihrer Natur liegt es auch, daß die Gebräuche und Dienste der Volksreligionen so ganz verschieden sind, so daß die ägyptischen Götter an Wehklagen, die griechischen an Tänzen, die der Barbaren an dem Getöse der Trommeln, Pauken und Flöten ihr Wohlgefallen haben¹³. Also auch Apuleius hält die Musik des höchsten Gottes für unwürdig. Denselben Gedanken finden wir bei dem Griechen Celsus. Origenes zitiert den Celsus, der die Christen zur Verehrung der Dämonen bewegen will, dabei aber doch vor einer übertriebenen Verehrung derselben warnt: „Man muß sich übrigens in acht nehmen, daß man in diese Dinge sich nicht zu sehr vertiefe, wenn man sich mit ihnen befaßt, und daß man nicht in der Liebe zu dem Leibe und den irdischen Dingen das Höhere und Bessere außer acht lasse und vergesse, denn wir würden vielleicht kaum gut tun, wollten wir der Ansicht jener weisen Männer keinen Glauben schenken, welche uns sagen, daß die meisten der irdischen Dämonen an fleischlichen Lüsten allzu großes Gefallen fänden und nach Blut und Fettdampf, nach süßen Klängen und anderen Dingen solcher Art allzusehr Verlangen trügen¹⁴.“

Die Auffassung, die sich in diesen Gedankengängen des Celsus kundgibt, daß die Musik nur die Sache der niedrigsten Gottheiten, der Dämonen sei, das höchste göttliche Wesen aber

¹³) Apuleius, *Liber de Deo Socratis* 13 § 148 (21 Z. 11 Thomas): quippe, ut fine comprehendam, daemones sunt genere animalia, ingenio rationabilia, animo passiva, corpore aëria, tempore aeterna. ex his quinque, quae commemoravi, tria principio eadem quae nobis(cum), quartum proprium, postremum commune cum diis immortalibus habent, sed differunt ab his passione. quae propterea passiva non absurde, ut arbitror, nominavi, quod sunt iisdem, quibus nos,urbationibus mentis obnoxii. unde etiam religionum diversis observationibus et sacrorum variis suppliciis fides impertienda est, esse nonnullos ex hoc divorum numero, qui nocturnis vel diurnis, promptis vel occultis, laetioribus vel tristioribus hostiis vel caeremoniis vel ritibus gaudeant, uti Aegyptia numina ferme plangoribus, Graeca plerumque choreis, barbara autem strepitu cymbalistrarum et tympanistarum et choraularum.

¹⁴) Origenes, *Contra Celsum* 8, 60 (GCS Orig. II 276 Z. 14 Koetschau): χρῆ γὰρ ἴσως οὐκ ἀπιστεῖν ἀνδράσι σοφοῖς, οἱ δὲ φασὶ διότι τῶν μὲν περιγείων δαιμόνων τὸ πλεῖστον γενέσθαι συντετηκὸς καὶ κροσηλωμένον αἵματι καὶ κνίσσῃ καὶ μελωδίαις καὶ ἄλλοις τοιοῦτοις . . .

der Melodien und Klänge nicht bedürfe, war nicht neu. Schon Theophrast aus Eresos (ca. 372—287 v. Chr.) deutet, wie uns Porphyrios mitteilt, eine ähnliche Auffassung an, wenn er den Geistern des dritten Ranges, den Dämonen, die Schlachtopfer zuweist, den geistigen Mächten der zweiten Ordnung nur das laute Opfer der Hymnodie gestattet, dem höchsten Gotte aber nur das stille Opfer seiner Gedanken weihen will¹⁵.

Diese Gedanken wurden in der damaligen Philosophie folgerichtig weitergeführt. Hatte noch Kleanthes die Ansicht vertreten, das bloße Wort des Philosophen besitze keine Mittel zum Ausdruck der Erhabenheit der göttlichen Dinge, sondern bedürfe dazu des Metrums, der Melodie und der Rhythmen¹⁶, so kommt Philo zu der Überzeugung: „Gott kann man nicht, wie es die Menge tut, wahrhaft danksagen mit äußerem Gerät, mit Weihegeschenken und Opfern . . ., vielmehr mit Lobgesängen und Hymnen, nicht wie sie die hörbare Stimme vernehmen, sondern wie sie der unsichtbare Geist erklingen und ertönen läßt¹⁷.“ Auch der Gesang ist ihm der höch-

¹⁵) Porphyrius, *De abstinence* II 34 (37 Z. 7 Hercher): Θεῷ μὲν τῷ ἐπὶ πᾶσιν, ὥς τις ἀνὴρ σοφὸς ἔφη, μὴδὲν τῶν αἰσθητῶν μήτε θυμῶντες μήτε ἐπονομάζοντες· οὐδὲν γάρ ἐστιν ἔνυλον, ὃ μὴ τῷ αὐτῷ εὐθύς ἐστιν ἀκάθαρτον. Διὸ οὐδὲ λόγος τοῦτο κατὰ φωνὴν οἰκείας, οὐδ' ὃ ἔνδον, ὅταν πάθει ψυχῆς ἢ μεμολυσμένος, διὰ δὲ σιγῆς καθαρὰς καὶ τῶν περὶ αὐτοῦ καθαρῶν ἐννοιῶν θρησκεύσωμεν αὐτόν. (37 Z. 18 Hercher): Τοῖς δὲ αὐτοῦ ἐκγόνοις, νοητοῖς δὲ θεοῖς ἥδη καὶ τὴν ἐκ τοῦ λόγου ὁμωπῶδιαν προσθετέον. II 58 (45 Z. 51 Hercher): Ὅτι δὲ οὐ θεοῖς, ἀλλὰ δαίμοσι τὰς θυσίας τὰς διὰ τῶν αἱμάτων προσήγον. Vgl. auch J. Bernays, *Theophrastos' Schrift über die Frömmigkeit. Ein Beitrag zur Religionsgeschichte* (Berlin 1866) 33; H. Koch, *Pseudo-Dionysius Areopagita in seinen Beziehungen zum Neuplatonismus und Mysterienwesen == Forschungen zur christl. Literatur- und Dogmengeschichte* I 2—3 (Mainz 1900) 127.

¹⁶) Philodem, *De musica* XXVIII 16 (98 Kemke): (Kleanthes behauptet:) οὕτε γὰρ αἱ διάνοιαι μὲν οὐκ ὠφελοῦσιν, ὅταν δὲ μελεθῇσι ἐξ ἀμφοτέρων ἢ παρόρμησις γίνεται. καὶ γὰρ ὑπὸ διανοημάτων αὐτῶν γίνετ' οὐ μετρία, μετὰ δὲ τῶν μελῶν μείζων.

¹⁷) Philo, *De plantatione* § 126 (II 148 Z. 2 Cohn-Wendland): ἐκάστη μὲν γετῶν ἀρετῶν ἐστὶ χρῆμα ἄγιον, εὐχαριστία δὲ ὑπερβαλλόντως· θεῷ δὲ οὐκ ἔνεστι γνησίως εὐχαριστῆσαι δι' ὃν νομίζουσιν οἱ πολλοὶ κατασκευῶν ἀναθημάτων θυσιῶν — οὐδὲ γὰρ σύμπας ὁ κόσμος ἱερὸν ἀξιόρχεον ἂν γένοιτο πρὸς τὴν τούτου τιμὴν —, ἀλλὰ δι' ἐπαίνων καὶ ὕμνων, οὐχ οὐδὲ ἡ γεγωνὸς ἔσσεται φωνή, ἀλλὰ οὐδὲ ὁ ἀειδὴς καὶ καθαρῶτατος νοῦς ἐπηχίσει καὶ ἀναμέλψει.

sten Gottheit nicht würdig genug, denn „Herr“, ruft er aus, „wie könnte dich jemand preisen, mit welchem Munde, mit welcher Zunge, mit welchem Werkzeug der Sprache, mit welcher Macht der Seele? Können die Sterne, zu einem Chore vereint, ein deiner würdiges Lied singen¹⁸?“ Daß der Hohepriester, wenn er ins Allerheiligste ging, sein langwallendes Prachtgewand, das mit Schellen besetzt und farbenprächtig geziert war, ablegen mußte, ist ihm ein Hinweis darauf, daß man die Gottheit ehren müsse ohne Farbenpracht und Klänge, indem man ihr das Blut der Seele sprengt und den ganzen Geist als Räucherwerk darbringt¹⁹. Denn „wenn die Seele in Wort und Tat sich völlig entfaltet und mit Gott erfüllt hat, dann hören die Stimmen der Sinne und all die lästigen und verhaßten Geräusche auf“²⁰.

In späterer Zeit ist es der Neuplatonismus, der dieselben Ansichten vertritt. Auch in seinem System hat gottesdienstlicher Gesang und erst recht irgendwelche Musik keinen Platz. Porphyrius nennt nämlich nur das wahren Gottesdienst, wenn einer sich immerdar zu ihm (lies Gott) einzig und allein des edleren Logos, nämlich dessen, der nicht erst durch den Mund geht, bedienen und von dem Herrlichsten, was da ist, durch das Herrlichste, was in uns lebt, das Gute erbitten wird: das aber ist der Geist, der eines Werkzeuges nicht bedarf²¹. Die Lehre von der λογική θυσία verwirft nach dem

¹⁸) Philo, *De vita Moysis* II (III) § 239 (256 Z. 7 Cohn): ὁ δέ-σποτα, πῶς ἂν σέ τις ἑμνήσειε ποίῳ στόματι, τίνι γλώττῃ, ποίῳ φωνῆς ὄργανο-ποιῶν, ποίῳ ψυχῆς ἡγεμονικῷ; οἱ γὰρ ἀστέρες εἰς γενόμενοι χορὸς ἄσονται τε μέλος ἐπάξιον;

¹⁹) Philo, *Legum Allegoriarum* II § 56 (101 Z. 13 Cohn): τοῦτο χάριν ὁ ἀρχιερεὺς εἰς τὰ ἅγια τῶν ἁγίων οὐκ εἰσελεύσεται ἐν τῷ ποδήρει (cf. Lev. 16, 1 ss.), ἀλλὰ τὸν τῆς δόξης καὶ φαντασίας ψυχῆς χιτῶνα ἀποδυσάμενος καὶ καταλιπὼν τοῖς τὰ ἐκτὸς ἀγαπῶσι καὶ δόξαν πρὸ ἀληθείας τετιμηκόσι γυμνὸς ἄνευ χρωμάτων καὶ ἤχων εἰσελεύσεται σπείσαι τὸ ψυχικὸν αἷμα καὶ θυμιᾶσαι ὄλον τὸν νοῦν τῷ σωτήρι καὶ εὐεργέτῃ θεῷ.

²⁰) Philo, *Legum Allegoriarum* III § 44 (122 Z. 20 Cohn): ὅταν μέντοι διὰ πάντων ἡ ψυχὴ καὶ λόγων καὶ ἔργων ἐξαπλωθῇ καὶ ἐκθειασθῇ, παύονται τῶν αἰσθήσεων αἱ φωναὶ καὶ πάντες οἱ ὀχληροὶ καὶ δυσώνυμοι ἤχοι.

²¹) Porphyrius bei Eusebius, *Praeparationes evangelicae* IV 13, 2 (I 158 Heinichen): μόνῳ δὲ χρῆτο πρὸς αὐτὸν αἰεὶ τῷ κρείττονι λόγῳ· λέγω δὲ τῷ μὴ διὰ στόματος ἰόντι· καὶ παρὰ τοῦ καλλίστου τῶν ὄντων διὰ τοῦ καλλίστου τῶν ἐν ἡμῖν αἰτοίῃ τ' ἀγαθὰ· νοῦς δὲ ἐστὶν οὗτος, ὄργανον μὴ δεόμενος. Vgl. E. Norden, *Agnostos Theos, Untersuchungen zur Formen- geschichte religiöser Rede* (Leipzig 1913) 39.

Gesagten also nicht nur den blutigen Opferkult, sondern auch die Musik als Mittel der Gottesverehrung, und zwar zunächst die instrumentale Musik, wie die obigen Ausführungen beweisen, dann aber geht sie, während sie anfänglich „das Opfer im Geiste“ als in Hymnen auf Gottes Güte und Größe bestehend deutet, in folgerichtiger Weiterentwicklung dazu über, auch den Gesang als zur wahren Gottesverehrung unpassend hinzustellen.

IV.

Musik und Gesang in der christlichen Liturgie der Frühzeit.

§ 1.

Die christliche „Anbetung im Geiste“.

Es ist bereits von O. Casel hinreichend nachgewiesen, wie das Urchristentum den Begriff der λογική θυσία aus der heidnischen Philosophie übernahm und auf seinen Gottesdienst diese Bezeichnung anwandte¹. Es fragt sich nun, welche Stellung nahm das christliche Altertum zu Musik und Gesang ein. Schon Jesus hatte „die Anbetung im Geiste“ als das Neue seiner Lehre hingestellt (Joh. 4, 23). Danach kam eine Verwendung der Instrumentalmusik in der Weise, wie sie im heidnischen Kultus gebräuchlich war, gar nicht in Frage. Aber die nähere Einstellung zu Musik und Gesang entwickelte sich naturgemäß erst mit der weiteren Ausbreitung des Christentums.

Für den gesangsfreudigen Charakter des Urchristentums haben wir nun schon Beweise in apostolischer Zeit. Fordert doch der Apostel in Eph. 5, 19 die Christen auf: „Redet zu einander mit Psalmen, Lobgesängen und geistlichen Liedern, singet und psallieret in eurem Herzen den Herrn.“ Ähnlich heißt es Kol. 3, 16: ψαλμοῖς, ὕμνοις καὶ ὕδαῖς πνευματικαῖς ἐν χάριτι ᾄδοντες ἐν ταῖς καρδίαις ὑμῶν τῷ θεῷ. Es kommt in diesen Worten klar zum Ausdruck, daß dem Apostel der Gesang ein würdiges Mittel der Gottesverehrung ist. Und doch — es liegt in diesen Worten zugleich eine Einschränkung, denn bezeichnenderweise fügt Paulus an beiden Stellen gewissermaßen als

¹) O. Casel, *Die λογική θυσία der antiken Mystik in christlich-liturgischer Umdeutung*, in: *Jahrb. f. Liturgiewiss.* 4 (1924) 37 ff.

Warnung vor rein ästhetischer Freude am Gesange hinzu, „im Herzen“ zu singen. Die urchristliche Stellung zum Gesange als Kultelement ist damit deutlich ausgesprochen. Nur insofern der Gesang ein Ausdruck der inneren Gesinnung und Andacht ist, kommt er als Mittel der Gottesverehrung in Frage.

So nahe sich diese Stellungnahme zum gottesdienstlichen Gesange mit der im Vorhergehenden behandelten der heidnischen Philosophen berührt, so vermeidet sie doch in übertrieben spiritualistischer Forderung als noch höheres Ideal den Verzicht auf jeden gesanglichen Gottesdienst darzustellen und so jeden Kultus unmöglich zu machen. Andererseits liegt in den Anforderungen, die der Apostel an den Gesang der Christen stellt, eine solche vergeistigte Auffassung der Gottesverehrung, daß die Christen in der Folgezeit den gottesdienstlichen Gesang oft als ihr Opfer bezeichnen und so dem heidnischen Opfer entgegenstellen. Interessant ist in dieser Hinsicht der Schluß des achten Buches der *Oracula Sibyllina*, das christlichen Charakter hat und nach J. Geffken² wahrscheinlich schon vor 180 entstanden ist. In scharfem Gegensatz zum heidnischen Opfer wird hier der christliche Gesang als „Gottes würdiger“ Dienst bezeichnet: „Nicht dürfen wir dem Innern der Tempel uns nahen, nicht den Götterbildern spenden, nicht mit Gelübden Verehrung üben, noch mit den reizvollen Gerüchen der Blumen noch mit den Strahlen der Leuchter noch mit herrlichen Weiheschenken (sie) schmücken, noch mit Weihrauchdüften die Flammen der Altäre entzünden, auch nicht zu den Trankspenden beim Stieropfer das Blut von geopfertem Schafen als Lösegeld senden zur Versöhnung irdischer Strafe; auch nicht mit dem Fettdampf vom fleischverzehrenden Scheiterhaufen und mit abscheulichen Düften des Äthers Glanz besudeln; sondern mit heiligen Stimmen uns freuend, mit frohem Gemüte, mit reicher Liebesgabe und mildspendenden Händen, mit lieblichen Psalmen und unseres Gottes würdigen Liedern werden wir angehalten, dich, den Ewigen, Untrüglichen zu besingen³.“ Ja, der ganze Abscheu gegen die heidnische

²) J. Geffken, *Komposition und Entstehungszeit der Oracula Sibyllina* = TUNF 8, 1 (Leipzig 1902) 38.

³) *Oracula Sibyllina* 8, 496 (GCS 173 Geffken): ἀλλ' ἀγναῖς πραιδέσσι γεγηθότες εὐφρον θυμῷ | — — μιλίχοις ψαλμοῖσι θεοπρεπέεσσι τε μολπαῖς | ἄφθιτον ἐξυμεῖν σε καὶ ἄφυστον κελόμεσθα.

Kultmusik kommt zum Ausdruck: „Nicht vergießen sie mit Spenden der Opfer an den Altären Blut; keine Pauke erschallt, keine Zymbel, keine vieldurchlöchernte Flöte, Instrumente voll wahn-sinnigen Tones, nicht der Ton der Hirtenflöte, die die geringelte Schlange nachahmt, nicht die Trompete, die da ruft mit wildem Tone⁴.“ Die Verwerfung jeglicher instrumentalen Musik, die in diesen Worten liegt, schimmert auch bei Tertullian durch, wenn er den Opferritus der Heiden im Sinne der λογική θυσία umdeutet und an die Stelle der heidnisch-kultischen Musik, mit der das Opfertier zum Altare geleitet wurde, den Psalmen- und Hymnengesang treten läßt: hanc (scil. hostiam) de toto corde devotam, fide pastam, veritate curatam, innocentia integram, castitate mundam, agapen coronatam cum pompa operum bonorum inter psalmos et hymnos deducere ad dei altare debemus omnia nobis a deo impetraturam⁵.

⁴) Oracula Sibyllina 8, 113 (GCS 147 Geffken): οὐ θυσίων σπονδαῖς ἐπὶ βωμοῖς αἷμα χέουσιν· τύμπανον οὐκ ἤχει, οὐ κύμβαλον . . . οὐκ αὐλὸς πολύτρητος, ἔχοντα φρενοβλάβον αὐδήν, οὐ σκολιοῦ σύριγμα φέρον μίμημα δράκοντος. οὐ σάλπιγξ πολέμων ἀγγέλτρια βαρβαρόφωνος.

⁵) Tertullian, *De oratione* 28 (CSEL 20, 198 Z. 27 Reifferscheid-Wissowa).

§ 2.

Heidnische und christliche Gottesverehrung. Der Kampf gegen die kultische Musik der Heiden.

Je mehr das Christentum sich unter den Heiden ausbreitete, desto schwieriger wurde das Festhalten an der „Anbetung im Geiste“, wie sie Christus gefordert. Es genügte nicht mehr, dem Volke einen wertvollen Ersatz für heidnische Opfer und heidnische Kultmusik in der christlichen λογική θυσία und dem Psalmen- und Hymnengesang zu bieten, sondern dem Hang des Volkes an liebgewordenen Gewohnheiten mußte die Apologetik in Wort und Schrift entgegenarbeiten. Klemens von Alexandrien sieht sich bereits veranlaßt, den Kampf gegen „die Musik der Götzen“ mit aller Schärfe aufzunehmen. Im „Paedagog“ sagt er: „Wenn man sich viel abgibt mit Flöten, Saiteninstrumenten, Reigen, Tänzen, ägyptischen Klappern und derlei ungehörigen Leichtfertigkeiten, dann kommt bald starke Unsitte und Ungezogenheit, man lärmt mit Zymbel und Tympanum, man rast mit den Instrumenten des Wahnkultus, die Pansflöte wollen wir den Hirten lassen, die Flöte aber den abergläubischen Menschen, die zum Dienste der Götzen eilen; ganz und gar wollen wir diese Instrumente von unserm nüchternen Mahle verbannen¹.“ Der Verfasser der Rekognitionen bietet seinen Lesern eine Erklärung für die weite Verbreitung des Heidentums, die nur möglich gewesen sei durch die unheimliche Anziehungskraft, welche die heidnische Kultmusik auf die Menschen ausgeübt habe. Es heißt dort: Nach der Sintflut führten ungläubige und verdorbene Menschen „irrsinnige und falsche Religionen ein, denen sich der größte Teil der Menschen, durch die Feste und

¹) Klemens v. Alex., *Paedagog* 2, 4 (GCS Clem. A. I 181 Z. 21 Stählin): οἱ δὲ ἐν αὐτοῖς καὶ ψαλτηρίοις καὶ χοροῖς καὶ ὀρχήμασιν καὶ κροτάλοις Αἰγυπτίων καὶ τοιαύταις ῥαθυμίαις σάλοι ἄτακτοι καὶ ἀπρεπεῖς καὶ ἀπαίδευτοι κομιδῇ γίγνονται ἂν κυμβάλοις καὶ τυμπάνοις ἐξηχούμενοι καὶ τοῖς τῆς ἀπάτης ὀργάνοις περιψοφούμενοι. (182, Z. 5): Σδριγῆ μὲν οὖν ποιμέσιν ἀπονεμεμήσθω, αὐλὸς δὲ ἀνθρώποις δεισιδαίμοσιν εἰς εἰδωλολατρείας σπεύδουσιν. καὶ γὰρ ὥς ἀληθῶς ἀποπεμπτέα τὰ ὄργανα ταῦτα νηφαλίου συμποσίου.

Feierlichkeiten verführt, ergab, indem sie Trinkgelage und Gastmähler veranstalteten und dem Spiel der Flöten, Syringen, Zithern und anderer Arten von Musikinstrumenten nachliefen ... Damit hat aller Wahn seinen Anfang genommen“². Auch die kirchlichen Behörden der damaligen Zeit mußten diese Verführungskunst der Musik, der noch viele Christen an den Festen der Heiden erlagen, nur allzuoft kennen lernen. Die Unvereinbarkeit der Absichten, welche die Heiden mit der gottesdienstlichen Musik verbanden, mit dem wahren Gottesbegriff macht Arnobius zum Ausgangspunkt seiner Fehde. „Ihr seid überzeugt,“ redete er die Heiden an, „daß sich die Götter durch das Tönen des Erzes und das Flötenblasen, durch das Wettlaufen der Pferde und durch die Schauspiele sowohl ergötzen als auch anregen lassen und daß sie infolge dieser Art Sühne ihren vielleicht gefaßten Groll besänftigen: uns erscheint dies unangebracht, ja wir halten es für unglaublich, daß die, die jede Art von Tugendvollkommenheit bei weitem übertreffen, an solchen Dingen Lust und Behagen finden, die der vernünftige Mensch verlacht und in denen niemand anders irgendeine Annehmlichkeit zu finden scheint als kleine Kinder und was zur Gemeinheit und zum Pöbel gehört“³. Er findet es lächerlich, daß die Götter sich nach dem Glauben der Heiden durch Schellen- und Zymbelklang, durch Paukenschlagen und Musikchöre umstimmen lassen, daß sie sich ehrenvoll behandelt fühlen beim Knarren des Skabells, daß sie in den Schlaf gesungen und durch

²) *Rekognitionen* 4, 13 (120 Gersdorf): sed processu temporis, Dei quidem cultus et iustitia ab infidelibus et impiis corrumpitur, sicut paulo post apertius ostendemus. Perversae autem et erratae religiones introducuntur, quibus se plurima pars hominum per occasionem feriarum et solemnitatum dederunt, potus instaurantes et convivia, tibiasque ac fistula et citharas ac diversa genera musicorum sectantes, et semetipsos per omnia temulentiae ac luxuriae propinantes. Hinc omnis error accepit originem.

³) Arnobius, *Adversus nationes* 7, 36 (CSEL 4, 270 Z. 11 Reifferscheid): vos aeris tinnitibus et tibiatarum sonis, vos equorum curriculis et theatralibus ludis persuasum habetis deos et delectari et adfici irasque aliquando conceptas eorum ista satisfactione molliri: nos inconueniens ducimus, quinimmo incredibile iudicamus, eos qui gradibus mille genus omne virtutum perfectionis transierint summitate in voluptatibus habere atque in deliciis res eas quas homo sapiens rideat et quae non aliis videantur continere aliquid gratiae quam infantibus parvulis et trivialiter et populariter institutis.

Flötenspiel geweckt werden müssen⁴. Während er einer bedingten Anerkennung der Musik im allgemeinen nicht ganz unzugänglich ist und Zither und Flöte neben Silber, Erz und Buch zu den Dingen zählt, welche das Leben ausrüsten und zusammenhalten⁵, wird ihm die ganze Musik verhaßt, weil sie im heidnischen Kult als sakral gebraucht wird: „Hat er (lies Gott) deshalb die Seelen (auf die Erde) gesandt, damit sie hier die zur Musik gehörigen Dinge und die das Flötenspiel betreffenden Künste als heilig und höchst ehrwürdig betrieben, damit sie durch Flötenblasen das Gesicht entstellten⁶?“ Allein, trotz der Schärfe, mit der Arnobius hier vorgeht, der Kampf gegen die instrumentale Musik der Heiden war damit noch lange nicht zu Ende. Gregor von Nazianz muß seinen Christen immer wieder einschärfen, daß im christlichen Gottesdienst an die Stelle des Tympanonspiels der Hymnengesang, an die Stelle der Lieder die Psalmen getreten seien, während er den Lichterglanz, das Flötenspiel und Händeklatschen im heidnischen Kult in Gegensatz bringt zur geistigen Freudigkeit und seelischen Reinheit der Teilnehmer am Dienst des wahren Gottes⁷.

⁴) Arnobius, *Adversus nationes* 7, 32 (CSEL 4, 265 Z. 18 ff. Reifferscheid): . . . irae numinum offensionesque placentur . . . etiamne aeris tinnitibus et quassationibus cymbalorum? etiamne tympanis? etiamne symphoniis? quid? efficiunt crepitus scabillorum, ut cum eos audierint numina, honorifice secum existiment actum et ferventes animos irarum oblivione deponant?

⁵) Arnobius, *Adversus nationes* 2, 23 (CSEL 4, 67 Z. 6 Reifferscheid): quid si cithara, tibia, argentum aes aurum codex radius liber? quid instrumenta si cetera quibus vita succingitur et continetur humana?

⁶) Arnobius, *Adversus nationes* 2, 4 (CSEL 4, 82 Z. 9 Reifferscheid): idcirco animas misit, ut res sancti atque augustissimi nominis symphoniacas agerent et fistulatorias hic artes, ut inflandis bucculas distenderent tibiis.

⁷) Gregor von Nazianz, *Oratio* 5, 25 (PG 35, 708/9): μηδὲ πρόθυρα καλλωπίσωμεν· μὴ τῷ αἰσθητῷ φωτὶ καταλαμπέσθωσαν οἱ οἰκίαι, μηδὲ συναυλίας καὶ κρότοις περιχεῖσθωσαν. οὗτος μὲν γὰρ Ἑλληνικῆς ἱερομανίας ὁ νόμος· ἡμεῖς δὲ μὴ τούτοις τὸν θεὸν γεραίρωμεν, μηδὲ τὸν παρόντα καιρὸν ἐπαίρωμεν, οἷς οὐκ ἄξιον, ἀλλὰ ψυχῆς καθαρότητι, καὶ διανοίας φαιδρότητι, καὶ λύχνους τοῖς ὅλον τὸ σῶμα φωτίζουσι τῆς Ἐκκλησίας, θεοὺς λέγω θεωρήμασι καὶ νοήμασι, ἐπὶ τε τὴν ἱερὰν λυχνίαν ἐγειρομένοις, καὶ πᾶσαν τὴν οἰκουμένην καταλάμπουσι . . . Ἀναλάβωμεν ὕμνους ἀντὶ τμημάτων, ψαλμοὺς ἀντὶ τῶν αἰσχυρῶν λυγισμάτων τε καὶ ἁσμάτων.

§ 3.

Die Auseinandersetzung des Christentums mit dem jüdischen Tempelkult.

Die Abhängigkeit der Liturgie Israels vom Götterkult der Ägypter nach Theodoret und Chrysostomus.

Erschwert wurde der ganze Abwehrkampf gegen die Instrumentalmusik durch die Tatsache, daß doch die Juden, das auserwählte Volk Gottes, reichlich von dieser Kunst im Gottesdienst Gebrauch machten. Durch den Gesang der Psalmen wurde das christliche Volk immer wieder aufgefordert, Gott mit Zymbel und Tympanon und den andern Instrumenten zu preisen. Ja, die Christen mußten im Alten Testament sogar lesen, daß die Musik auf göttlicher Anordnung beruhte. „Das soll eine für euch von Geschlecht zu Geschlecht geltende Vorschrift sein: Wenn ihr ein Freudenmahl, oder Festtage oder Neumonde habt, so sollt ihr die Trompeten zu euren Brandopfern und Friedopfern blasen, daß sie euch ein Gedenken schaffen vor eurem Gotte“ (Numeri 10, 8—10). Im Tempel zu Jerusalem trugen die Leviten den Gesang während der Darbringung der Passahopfer unter Begleitung der Flöte vor, die auch von den Nichtleviten geblasen wurde. Äußerst anschaulich ist in dieser Hinsicht die Schilderung des Laubhüttenfestes im Talmud. Bei der gottesdienstlichen Feier an den sieben Vormittagen des Laubhüttenfestes rezitierten die Festbesucher Psalm 117, 25, während sie den Brandopferaltar umkreisten und den Lulab, den sie in der Hand trugen, gegen ihn neigten; ebenso riefen sie, als sie beim Zeichen des Trompetenschalles vom Altare zurücktraten, wiederholt aus: „Schönheit sei dir, o Altar!“ Mit anbrechender Nacht sammelten sich sodann die Vornehmsten des Volkes. Fromme Männer tanzten, Fackeln in den Händen, vor dem Volke und sangen Lieder und Hymnen, wozu die Leviten auf Harfen, Zithern und unzähligen andern Instrumenten die Begleitung

spielten und zwar auf den fünfzehn Stufen vom Männervorhofe zu dem Frauenvorhofe, entsprechend den fünfzehn Stufenpsalmen. Zwei Priester mit Trompeten standen bei dem oberen Tore zwischen dem Männervorhofe und jenem der Frauen. Beim ersten Hahnenschrei bliesen sie und fuhren fort zu blasen, bis sie den östlichen Ausgang, der vom Frauenvorhofe hinausführte, erreicht hatten¹. Eine reichlichere musikalische Ausschmückung des Gottesdienstes ist kaum denkbar. Und wenn die kirchlichen Schriftsteller immer wieder Gelegenheit nahmen, gegenüber den heidnischen Tänzen auf den Tanz des David vor der Bundeslade hinzuweisen², der Gott wohlgefällig gewesen sei, so bemerkten die Christen mit Recht, daß auch bei diesem Tanz Zither, Leier, Tympanon, Sistrum und Zymbel mitgewirkt hätten³. Ja, die Christen mußten im Alten Testament erfahren, daß auch die Instrumentalmusik beim Opfer von Gott angeordnet war, heißt es doch im zweiten Buche der Chronik: „Sodann schlachteten die Priester die Böcke und sprengten ihr Blut an den Altar zur Versöhnung für ganz Israel; denn für ganz Israel hatte der König das Brandopfer und das Sühnopfer darzubringen befohlen. Und er stellte die Leviten im Hause des Herrn auf mit Zymbeln, Harfen und Zithern nach der Anordnung des Königs David, des Sehers Gad und des Propheten Nathan; denn so hatte der Herr durch seine Propheten befohlen. Und die Leviten standen da und hielten die Saitenspiele Davids, die Priester aber die Trompeten. Da befahl Ezechias, die Brandopfer auf dem Altar darzubringen. Und da die Brandopfer dargebracht wurden, fingen sie an, dem Herrn Lob zu singen und die Trompeten zu blasen und allerlei Saitenspiele, die David, der König Israels, eingeführt hatte, ertönen zu lassen. Indem aber die ganze Gemeinde anbetete, übten die Sänger und die, welche die Trompeten hatten, ihren Dienst, bis die Darbringung des Brandopfers vollbracht war“ (Chronikon II 29, 24—28). Der diesem Text

¹) Vgl. F. J. Dölger, *Sol salutis* (Münster ² 1925) 19 A. 2.

²) Gregor von Nazianz, *Oratio* 5, 25 (PG 35, 709): Εἰ γὰρ ὀρχήσασθαι δεῖ σε, ὡς πανηγυριστὴν καὶ φιλέορτον, ὀρχησαι μὲν, ἀλλὰ μὴ τὴν Ἡρωδιάδος ὀρχησιν τῆς ἀσχήμονος, ἥς ἔργον Βαπτιστοῦ θάνατος· ἀλλὰ τὴν Δαβὶδ ἐπὶ τῇ καταπαύσει τῆς κιβωτοῦ, ἣν ἡγοῦμαι τῆς εὐκινήτου καὶ πολυστρόφου κατὰ θεὸν πορείας εἶναι μυστήριον.

³) Ps.-Cyprian, *De spectaculis* 3 (CSEL 3, 5 Z. 8 Hartel). Vgl. oben S. 1 Anm. 1.

zugrunde liegende Ritus hat sehr viel Ähnlichkeit mit dem heidnischen Opferritus und seiner Anwendung der Musik während des Opferaktes. Freilich bemühten sich die Propheten, der drohenden Veräußerlichung im Opferkult und auch in der gottesdienstlichen Musik entgegenzuwirken, wie Amos 5, 23: „Bringt ihr auch eure Brandopfer dar, so nehme ich sie nicht an, und die Dankopfer von eurem Mastvieh sehe ich nicht an. Hinweg von mir mit dem Lärm deiner Lieder und das Spiel deiner Harfe mag ich nicht hören.“

Solche Stellen machten sich nun die Kirchenväter zunutze, um ihren Christen zu beweisen, daß Gott die instrumentale Musik nicht angenehm sei. Theodoret von Cyrus sind diese Worte ein Beweis dafür, daß Gott den Israeliten ein kleineres Übel gestattete, um ein größeres zu verhüten. Durch sein langes Verweilen in Ägypten habe Israel nämlich die schlechten Bräuche und Sitten der Ägypter gelernt und angenommen. Um aber die Juden vom Dienst der Götzen abzulenken, habe er ihnen gestattet, die Opfer und Feierlichkeiten mit instrumentaler Musik, die sie bisher den falschen Göttern der Ägypter zu Ehren veranstaltet hätten, ihm allein als wahren Gott darzubringen. Die Musikinstrumente habe er zugelassen, nicht, weil er durch ihren Klang erfreut würde, sondern um den Wahnsinn der Götzenverehrung allmählich abzustellen⁴. Ähnlich sagt er an anderer Stelle: „Dieser Instrumente bedienten sich die Leviten von alters her im Gotteshause zum Lobe Gottes,

⁴) Theodoret, *Graecarum affectionum curatio* 7 (*De sacrificiis*)

§ 16 (185 Z. 1 Raeder): 'Εν γάρ δὴ τῇ Αἰγύπτῳ πλείστον ὅσον τὸν Ἰσραὴλ διατρίψαντα χρόνον καὶ τὰ πονηρὰ τῶν ἐγγχωρίων εἰσδεξάμενον ἔθνη καὶ θύειν εἰδώλοις καὶ δαίμοσι παρ' ἐκείνων μεμαθηκότα καὶ παίζειν καὶ χορεύειν καὶ ὀργάνοις μουσικοῖς ἐπιτέρπεσθαι, τούτων ἐν ἔξει γενόμενον ἐλευθερώσαι θελήσας, θύειν μὲν ξυνεχώρησεν, ἀλλ' οὐ πάντα θύειν, οὐδὲ γε τοῖς ψευδωνύμοις τῶν Αἰγυπτίων θεοῖς, ἀλλ' αὐτῷ μόνῳ τοῦς Αἰγυπτίων προσφέρειν θεούς. § 21 (186 Z. 9 Raeder): τὰ τῶν εὐήχων ὀργάνων ἠνέσχετο, οὐ τῇ τούτων ἀρμονίᾳ τερπόμενος, ἀλλὰ κατὰ βραχὺ παύων τῶν εἰδώλων τὸν πλάνον. § 34³ (190 Z. 3 Raeder): "Α γάρ δὴ περὶ τούτων ἐν τῷ νόμῳ προσετέταχαι, τῆς ἐκείνων ἦν ἀναισθησίας, οὐ τῆς αὐτοῦ χρείας τε καὶ βουλήσεως. Ταῦτα καὶ ἑτέρωθι λέγει: »Τὰ ὀλοκαυτώματα ὑμῶν οὐκ ἔστι δεκτά. καὶ αἱ θυσίαι ὑμῶν οὐχ ἤδυνά μοι« καὶ αὖ πάλιν βοᾷ: »ἀπόστησον ἀπ' ἐμοῦ ἤχον φῶδων σου, καὶ φωνῆς ὀργάνων σου οὐκ ἀκούσομαι« (Amos V 23). Καὶ ἄλλα δὲ πάμπολλα τοιαῦτα ἔστιν εὐρεῖν, δηλοῦντα σαφῶς, ὥς οὐ δεόμενος θυσίων ὁ Θεὸς οὐδὲ καπνῷ καὶ κνίσῃ καὶ τοῖς μουσικοῖς ὀργάνοις ἐπιτερπόμενος ταῦτα τελείσθαι προσέταξεν, ἀλλὰ τῆς ἐκείνων προμηθεύμενος ἰατρείας.

nicht weil Gott sich über deren Klang freut, sondern weil er die Absicht billigte, die damit verbunden war. Daß nämlich an Liedern und Musik Gott kein Wohlgefallen hat, hören wir von ihm selbst, wenn er zu den Juden spricht: „Hinweg von mir mit dem Lärm deiner Lieder, und den Klang deiner Instrumente mag ich nicht hören“ (Amos 5, 23). Wenn dies dennoch geschah, so erlaubte er das, weil er sie von dem Trug der Götzen(verehrung) abbringen wollte. Denn da viele Freunde waren von Spiel und Scherz, dies aber alles in den Tempeln der Götzen stattfand, so gestattete er dies, um sie auf diese Weise zu sich zu ziehen und durch ein geringeres Übel das größere zu verhüten⁵.“ Auch Chrysostomus findet in der ganzen Instrumentalmusik des jüdischen Kultus nur ein Zugeständnis Gottes an die Schwäche der Juden. Gott habe dadurch ihren Geist anspornen wollen, das, was ihnen nützlich war, gerne zu tun⁶. Um ihren Hörern bei der homiletischen Erklärung der Psalmen keinen Stoff zu Einwänden gegen die kirchliche Ablehnung der Instrumentalmusik zu geben, nehmen die meisten Väter das Mittel der Allegorie zu Hilfe, wie schon Klemens von Alexandrien unter dem Psalterion die Zunge, unter der Zither den Mund des Menschen versteht⁷, eine Exegese, die in der Folgezeit sehr

⁵) Theodoret, *In Psalm.* 150 (PG 80, 1996): Τούτοις οἱ Λευῖται πάλοι τοῖς ὀργάνοις ἔχρωντο ἐν τῇ θείῳ νεφὶ τὸν θεὸν ἀνυμνοῦντες· οὐκ ἐπειδὴ θεὸς ἐτέρπετο τῇ τούτων ἡγῇ, ἀλλ' ἐπειδὴ τῶν γιγνομένων τὸν σκοπὸν ἀπεδέχετο. Ὅτι γὰρ φθαῖς καὶ κρούμασι τὸ θεῖον οὐκ ἐπιτέτερπται, ἀκούομεν αὐτοῦ λέγοντος Ἰουδαίοις: «Ἀπόστησον ἀπ' ἐμοῦ ἡχον φθῶν σου, καὶ φωνῆς ὀργάνων σου οὐκ ἀκούσομαι.» Ταῦτα τοίνυν γίνεσθαι συνεχώρησε, τῆς τῶν εἰδώλων αὐτοῦς πλάνης ἀπαλλάξαι θελήσας. Ἐπειδὴ γὰρ φιλοπαίγμονές τινες ἦσαν, καὶ φιλογέλωτες, ταῦτα δὲ ἅπαντα ἐν τοῖς εἰδώλων ἐπετελεῖτο ναοῖς, συνεχώρησε ταῦτα, διὰ τούτων αὐτοῦς ἐφελκόμενος, καὶ τῇ ἐλάττωι βλάβῃ κωλύων, τὴν μείζονα, καὶ διὰ τῶν ἀτελῶν προπαιδεύων τὰ τέλεια.

⁶) Chrysostomus, *Homil. in Ps.* 150 (PG 55, 497): καὶ τὰ ὄργανα δὲ ἐκεῖνα διὰ τοῦτο ἐπετέτραπτο τότε, διὰ τε τὴν ἀσθένειαν αὐτῶν, καὶ διὰ τὸ κυρῶν αὐτοὺς εἰς ἀγάπην καὶ συμφωνίαν, καὶ ἐγείρειν αὐτῶν τὴν διάνοιαν μεθ' ἡδονῆς ποιεῖν τὰ τὴν ὠφέλειαν παρεχόμενα, καὶ εἰς πολλὴν βούλεσθαι αὐτοὺς ἄγειν σπουδὴν διὰ τῆς τοιαύτης ψυχαγωγίας. Τὸ γὰρ βάνανσον αὐτῶν καὶ ῥάθυμον καὶ ἀναπεπτωκὸς σοφίζόμενος ὁ θεός, ἀφρυπνίζειν αὐτοὺς ταύτῃ μεθώδευσε τῇ σοφίᾳ, ἀνακεράσας τῇ πόνῳ τῆς προσεδρίας τὸ ἡδὺ τῆς μελωδίας.

⁷) Klemens v. Alexandrien, *Paedagog* 2, 4 (GCS Clem. Al. I 182 Z. 19 Stählin): τοῦ κόμου τούτου τὴν λειτουργίαν τὴν θεϊκὴν διαχωρίζον ψάλλει τὸ πνεῦμα «αἰνεῖτε αὐτὸν ἐν ἡχῳ σάλπιγγος» καὶ γὰρ ἐν ἡχῳ σάλπιγγος ἀναστήσει τοὺς νεκρούς. «αἰναῖτε αὐτὸν ἐν ψαλτήριῳ» ὅτι ἡ γλῶττα τὸ ψαλτήριον κυρίου. «καὶ ἐν κιθάρᾳ αἰνεῖτε αὐτόν», κιθάρα νοεῖσθω τὸ στόμα.

schnell Schule machte⁸. Solchen Versuchen allegorischer Deutung gegenüber legt Chrysostomus den eigentlichen Grund der Instrumentalmusik im jüdischen Kultus dar: „Einige sagen zwar, das Tympanon bedeute die Sterblichkeit unseres Fleisches, das Psalterion aber den Blick zum Himmel. Denn von oben herab wird dieses Instrument (das Tympanon) gespielt, nicht von unten herauf wie die Zither. Ich aber möchte vielmehr sagen, daß sie (die Juden) von alters her in dieser Weise spielten wegen der Schwerfälligkeit ihres Verstandes und um sie eben noch von den Idolen wegzuziehen. Wie er (Gott) ihnen also die Opfer einräumte, so gestattete er ihnen auch dies, indem er ihrer Schwäche sich anpaßte⁹.“ Opfer und Musik sind auch für Isidor von Pelusium der Ausdruck ein und derselben Torheit. „Wenn Gott Opfer und Blut annahm wegen der damaligen Torheit der Menschen, was wunderst du dich noch, wenn er auch die Musik von Zither und Psalterion (ertrug)¹⁰?

Die Ansicht des Theodoret, daß die Juden die liturgische Instrumentalmusik von Ägypten mitgebracht hätten, hat sehr viel für sich. Lernte doch Moses, wie Philo berichtet, „Rhyth-

⁸) Vgl. Eusebius, *In Ps.* 91 (PG 23, 1172sq.); Ambrosius, *De Elia et ieiunio* 15 (55) (PL 14, 716); *Expositio evangelii Lucae* 7, 237 (CSEL 32, 388 Schenkel); Cassiodor, *Expositio in ps.* 97 (Mauriner-Ausgabe 312): Quid est hoc quod instrumenta musica frequenter posita reperimus in psalmis, quae non tam videntur mulcere aurium sensum, sed provocare potius cordis auditum? Sed quoniam ille sonus et modulatio tibiarum a sacris mysteriis nostra nihilominus aetate discessit, restat ut intelligentiam huius rei spiritualiter perquirere debeamus . . . ut dubium non sit haec instrumenta dulcisona probabilium actuum nobis indicare concordiam.

⁹) Chrysostomus, *In Ps.* 149, 2 (PG 55, 494): Τινὲς μὲν καὶ τούτων τῶν ὀργάνων τὸν λόγον κατὰ ἀναγωγὴν ἐλαμβάνοντες, λέγουσιν ὅτι τὸ μὲν τύμπανον τὴν νέκρωσιν τῆς σαρκὸς ἡμῶν ἐπιζητεῖ, τὸ δὲ ψαλτήριον τὸ πρὸς τὸν οὐρανὸν βλέπειν. Καὶ γὰρ ἄνωθεν τὸ ὄργανον τοῦτο κινεῖται, οὐ κάτωθεν ὥσπερ ἡ κιθάρα. Ἐγὼ δὲ ἐκεῖνο ἂν εἶποιμι, ὅτι τὸ παλαιὸν οὕτως ἤγοντο διὰ τῶν ὀργάνων τούτων, διὰ τὴν παχύτητα τῆς διανοίας αὐτῶν, καὶ τὸ ἄρτι ἀπεσπᾶσθαι ἀπὸ τῶν εἰδώλων. Ὡσπερ οὖν τὰς θυσίας συνεχώρησεν, οὕτω καὶ ταῦτα ἐπέτρεψε, συγκαταβαίνων αὐτῶν τῇ ἀσθενείᾳ. Ἀπαιτεῖ τοίνυν ἐνταῦθα, τὸ μεθ' ἡδονῆς ἔδειν, τοῦτο γὰρ ἐστὶ τὸ Αἰνεσάτωσαν τὸ ὄνομα αὐτοῦ ἐν χορῷ, τὸ μετὰ συμφωνίας, τὸ μετὰ βίου καθαροῦ.

¹⁰) Isidor Pelusiota, *Epist.* II 176 (PG 78, 628): εἰ θυσίων καὶ αἱμάτων ἡνέσχετο τὸ θεῖον διὰ τῶν ἀνθρώπων τὸ τηλικαδε νηπιότητα, τί θαυμάζεις, εἰ καὶ μουσικῆς διὰ κιθάρας καὶ ψαλτηρίου τελουμένης;

mik, Harmonik und Metrik und die gesamte Musik, wie sie in der Handhabung von Instrumenten bestand“, von den Ägyptern ¹¹. Ja, auch bei dem Abfall zum Götzendienste am Berge Sinai handelte es sich nach Philo um Trauerhymnen, die in Ägypten im Götterkulte gesungen wurden: „Also sie verfertigten einen goldenen Stier, eine Nachbildung des Tieres, das in jenem Lande für das heiligste galt, brachten unheilige Opfer dar, führten unfromme Reigentänze auf, sangen Hymnen, die von heidnischen Trauergesängen nicht verschieden waren ¹².“ Es wird sich hier wahrscheinlich um Gesänge aus dem Kulte des Osiris handeln. Bei dem schon behandelten hohen Stande der ägyptischen Kultmusik ist kaum zu bestreiten, daß trotz der Verschiedenheit der mosaïschen und ägyptischen Kultformen ein gewisser, nicht geringer ägyptischer Einfluß auf die musikalische Übung Israels blieb. Das Tympanon, ein mit weißem Fell überspannter Schellenreif, dessen sich Miriam zur Begleitung des Reigens und Chorgesanges am Roten Meer bediente (Exod. 15), stammte aus Ägypten. Die beim Aufbruch vom Lager, zum Sammeln des Volkes und bei verschiedenen kultischen Anlässen, besonders beim Opfer (II. Chron. 30,21; 35, 15. Numeri 10, 2) geblasene Chazozerah war das Signalinstrument im ägyptischen Heere ¹³. Das Sistrum, dessen sich die Israeliten nach 2 Samuel 6, 5 bedienten und das bei ihnen den Namen Menaaneim trug, ist das ägyptische Kemkem, das im Kulte der Isis gebraucht wurde. Die bereits erwähnte Feierlichkeit anläßlich der Übertragung der Bundeslade nach Sion sowie die Richter 21, 21 erwähnten Tänze der Töchter Israels bei dem Jahresfeste des Herrn zu Silo gleichen in ihrer musikalischen Ausschmückung stark ägyptischen Sitten im Tempeldienste und bei Festzügen. Wie Herodot berichtet, sangen Frauen unter Vorantragung von Götterbildnissen das Lob

¹¹) Philo, *De vita Moysis* I § 23 (125 Z. 5 Cohn): ἀριθμοὺς μὲν οὖν καὶ γεωμετρίαν τὴν τε ῥυθμικὴν καὶ ἀρμονικὴν καὶ μετρικὴν θεωρίαν καὶ μουσικὴν τὴν σύμπασαν διὰ τε χρήσεως ὀργάνων καὶ λόγων τῶν ἐν ταῖς τέχναις καὶ διεξόδοις τοπικωτέραις Αἰγυπτίων οἱ λόγιοι παρεδίδονσαν.

¹²) Philo, *De specialibus legibus* III § 125 (185 Z. 12 Cohn): ταῦτρον δὲ κατασκευασάμενοι χρυσοῦν, Αἰγυπτιακοῦ μίμημα τύφου, θυσίας ἀνήγον ἀθύπτους καὶ ἐορτάς ἀνεόρτους καὶ χοροὺς ἀχορευτοὺς ἐπετέλουν σὺν ψαλαῖς καὶ ὕμνοις ἀντὶ θρήνων.

¹³) Vgl. J. Weiß, *Die musikalischen Instrumente des Alten Testaments* (Graz 1895) 94.

des Osiris und bei der Feier des Dianafestes zu Bubastis führten Männer- und Frauenchöre unter Trommelschlag und Flötenspiel Gesänge und Tänze auf¹⁴. Das prunkhafte Zeremoniell der heidnischen Religionen, von denen Israel umgeben war, forderte schon, um die Gefahr des Abfalls zu dieser Auge und Ohr mehr schmeichelnden Art der Götterverehrung zu bannen, einige Zugeständnisse an die Sinnlichkeit des jüdischen Volkes, so daß die oben erwähnten Darlegungen des Theodoret und Chrysostomus vollauf gerechtfertigt erscheinen.

¹⁴) Herodot, *Historiae* 2, 48 (I 134 Z. 20 Stein): προηγέεται δὲ αὐλός. αἱ δὲ ἔπονται ἀεῖδουσαι τὸν Διόνυσον. 2, 60 (I 138 Z. 31 Stein): Ἐς μὲν νυν Βούβαστιν πόλιν ἔπεάν κομίζονται, ποιεῦσι τοιάδε. πλέουσι τε γὰρ δὴ ἅμα ἄνδρες γυναιξί, καὶ πολλόν τι πλῆθος ἐκατέρων ἐν ἐκάστη βάρῃ. αἱ μὲν τινες τῶν γυναικῶν κρόταλα ἔχουσαι κροταλίζουσι, οἱ δὲ αὐλέουσι κατὰ πάντα τὸν πλόν. αἱ δὲ λοιπαὶ γυναῖκες καὶ ἄνδρες ἀεῖδουσι καὶ τὰς χεῖρας κροτέουσι.

§ 4.

„Una voce dicentes.“

Der Oxyrhynchus-Papyrus XV 1786.

Die Koinonia des urchristlichen Gesanges.

Die Frage, ob das heidnische Altertum bereits mehrstimmigen Gesang gekannt hat, ist noch nicht hinreichend geklärt, da es vor allem an den notwendigen Musikdenkmälern fehlt¹. Dagegen steht wohl fest, daß die Griechen bereits eine Mehrstimmigkeit in der Instrumentalmusik gekannt haben. Abgesehen davon, daß der griechische Mythos von Hyagnis, dem Vater des Marsyas, erzählt, er habe durch sein Flötenspiel aus hohen und tiefen Tönen einen musikalischen Zusammenklang hervorgerufen², haben wir eine Bemerkung Plutarchs, wonach der Dichterkomponist Lasos von Hermione in Argos durch vielmännige Flöten den Gesang habe begleiten lassen³.

Jedenfalls ist als ziemlich sicher anzunehmen, daß die Instrumentalbegleitung mit der Singstimme in der griechischen Musik nicht unisono ging, sondern selbständige Stimmführung hatte, die sich von dem Gesange unterschied⁴. Wohl hatte die

¹) Vgl. für die griechische Musik den Aufsatz von F. Vaněk, *War die griechische Musik mehrstimmig?*, in: *Festschrift für J. Král* (Prag 1913) 215 ff.

²) Apuleius, *Florida* III (3 Krüger): Rudibus adhuc musicae saeculis — Hyagnis acuto tinnitu et gravibombo concentum musicum miscuit.

³) Plutarch, *De musica* 29 § 1141 (VI 514 Z. 11 Bernardakis): Λάσος δὲ ὁ Ἑρμιονεύς εἰς τὴν διθυραμβικὴν ἀγωγὴν μεταστήσας τοὺς ῥυθμούς καὶ τῇ τῶν αὐλῶν πολυφωνία κατακολουθήσας, πλείοσί τε φθόγγοις καὶ διεῖρημένοις χρησάμενος εἰς μετάθεσιν τὴν προϋπάρχουσαν ἤγαγε μουσικὴν.

⁴) Vgl. H. Abert, *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik* (Leipzig 1899) 58.

untere Instrumentalstimme dieselbe Stimmführung wie die Melodie des Gesanges, die anderen aber hatten eigene Stimmführung, so daß sich eine Heterophonie ergab. Von Bedeutung für die antike Musikgeschichte ist auch in dieser Hinsicht ein Vergleich, dessen sich Plutarch in seiner Schrift: „Ehegebote“ bedient. Um die Hegemonie des Mannes im Hause zu erklären, verwendet er als Beispiel die musikalische Instrumentalbegleitung, bei der die tiefere Stimme immer die Melodie habe: „Wie wenn zwei symphonische (Instrumental-)Stimmen zum Klingen gebracht werden, die untere die Melodie hat, so zeigt auch jede Tätigkeit im Hause die Führerschaft und den Willen des Mannes⁵.“ Wie es bei der Begleitung mit Saiteninstrumenten war, so verhielt es sich auch bei der Flötenbegleitung. Gewöhnlich bediente man sich ja des Aulos paarweise. Der rechte, tieferstehende ging dann mit dem Gesang, der linke, meist kürzere, führte die eigentliche Begleitung und die Zwischenspiele aus. Später hatten die beiden Auloi ein gemeinsames Mundstück, wie die Abbildungen zeigen. Der linke, höher gestimmte Aulos hatte also eine selbständige, von der Gesangsmelodie verschiedene Stimmführung, seine Aufgabe war das „succinere“, wie die Römer die eigentliche Begleitung nannten. Einen Beweis für die Richtigkeit dieser Behauptung bringt Varro, wenn er sagt: „Agricultura succinit pastorali vitae, quod est inferior, ut tibia sinistra a dextrae foraminibus⁶.“ Das succinere kam also dem linken höherstehenden Aulos zu.

Es ist nun in den vorhergehenden Abschnitten bewiesen worden, wie das Christentum aus rein kultischen Gründen zu einer Ablehnung der Instrumentalmusik, die mit dem Götzendienst aufs engste verknüpft war, kommen mußte. Aber noch aus einem andern Grunde nahm das Christentum diese im allgemeinen feindliche Stellung gegen die Beteiligung der Instrumente am Gottesdienste ein: Die durch die Instrumentalmusik

⁵) Plutarch, *Coniugalia praecepta* 11 § 139 (I 340 Z. 19) Bernardakis): Ὡς περ ἂν φθόγγοι δύο σύμφωνοι ληφθῶσι, τοῦ βαρυτέρου γίγνεται τὸ μέλος, οὕτω πᾶσα πράξις ἐν οἰκίᾳ σωφρονοῦσῃ πράττεται μὲν ὑπ' ἀμφοτέρων ὁμονοοῦντων, ἐπιφαίνει δὲ τὴν τοῦ ἀνδρὸς ἡγεμονίαν καὶ προαίρεσιν.

⁶) Varro, *Rerum rust.* 1, 2, 16 (13 Z. 30 Goetz). Vgl. zum Ganzen auch J. Jéannin, *Mémoires liturgiques syriennes et chaldéennes* (Paris 1922) 276. Zur Einrichtung der antiken Flöte vgl. A. Schneider, *Zur Geschichte der Flöte im Altertum* (Zürich 1890) 34 f.

bedingte Heterophonie stand im schärfsten Gegensatz zu der urchristlichen Idee von der göttlichen Einheit und seelischen Gemeinschaft.

F. J. Dölger hat nachgewiesen, daß die neupythagoreischen Begriffe von

Einheit — Zweiheit
 gut — böse
 rechts — links
 Licht — Finsternis
 Tag — Nacht
 Leben — Tod

in christlichen Kreisen weiter fortlebten⁷. Die Glieder der einen Reihe sind untereinander gleichwertig wie die der andern unter sich. Auch dem Christentum galt die Einheit als das Gute und die Zweiheit als böse. Dem Gegensatz Einheit — Zweiheit setzten sie nun genau wie die Pythagoreer auch das Verhältnis der Harmonie zur Disharmonie gleich. Methodius von Olympus bringt z. B. die Gegensatzreihe:

Leben — Tod
 Unvergänglichkeit — Untergang
 Gleichheit — Ungleichheit
 Harmonie — Disharmonie
 Gerechtigkeit — Ungerechtigkeit
 Weisheit — Torheit.

Er betont dabei die Gleichsetzung der linken wie der rechten Seite unter sich ganz besonders⁸. Mit diesem starken Bekenntnis zur Einheit und Harmonie im Gegensatz zu Zweiheit und Disharmonie war auch die Einstellung zur Musik gegeben: Ablehnung aller Heterophonie und Polyphonie und Streben nach möglichstem Einklang, der zugleich der musikalische Ausdruck der seelischen Einheit und Gemeinschaft war, wie sie im Gottesdienste der Urchristen herrschte. In diesem Sinne wird bei Kle-

⁷) Vgl. F. J. Dölger, *Die Sonne der Gerechtigkeit und der Schwarze* (Münster 1919) 42.

⁸) Methodius, Symposium 3, 7 § 67 (GCS Meth. 34 Z. 1 ff. Bonwetsch): δύο γὰρ τὰ εἰς ἄκρον ἀλλήλοις ἐναντία ζωὴ καὶ θάνατος, ἀφθαρσία καὶ φθορά. ἰσότης μὲν γάρ ἐστιν ἡ ζωὴ, ἀνισότης δὲ ἡ φθορά, καὶ ἁρμονία μὲν ἡ δικαιοσύνη καὶ ἡ φρόνησις, ἀναρμοσία δὲ ἡ ἀδικία καὶ ἡ ἀφροσύνη. Vgl. F. J. Dölger, a. a. O. 92 f.

mens von Alexandrien die ganze Gemeinschaft der Christen zu einem Einklange: „Wir wollen danach streben, daß wir, die vielen, gemäß der Einheit der einzigen Wesenheit, zu einer Liebe verknüpft werden. Gutes tuend laßt uns in ähnlicher Weise Vereinigung erstreben. Die Einheit vieler, die aus der Vieltönigkeit und Zerstreuung die göttliche Harmonie erlangt hat, wird zu einem Einklange, dem Chorführer und Lehrer folgend und in der einen Wahrheit ausrufend: Abba Vater⁹.“ Wie hier der einstimmige Gesang als Abbild der seelischen Einheit und Harmonie aller Christen gebraucht wird, so findet Klemens auch für die Harmonie des Weltalls keinen schöneren Vergleich als den mit dem urchristlichen Gesange, der David zum Schutzherrn hat, gegenüber der profanen Musik, deren Repräsentant Jubal ist. „Und wahrlich dieser reine Gesang, der Grundton des Ganzen und die Harmonie des Alls, von der Mitte bis zu den Grenzen und von den Spitzen bis zur Mitte reichend, hat dieses All harmonisch gemacht, nicht nach der thrakischen Musik, dem Nachbilde des Jubal, sondern nach dem väterlichen Willen Gottes, für welchen David sich begeisterte¹⁰.“ Entsprechend will Klemens auch alle chromatische Musik „mit ihren farbigen Harmonien“, die besonders durch die Instrumentalmusik gepflegt wurde und von der Kitharistik ihren Ausgang nahm, von den Christen verbannt wissen: „Auch sollen wir gemäßigte Harmonien wählen, so fern als möglich sollen unserm starken Sinne die weichen Harmonien bleiben, welche auf Tonbiegungen eine schlimme Kunst verwendend zur Üppigkeit und Ausgelassenheit führen. Die strengen und gemäßigten Gesänge wehren der wilden Trunkenheit; die farbigen Har-

⁹) Klemens von Alexandrien, *Protrepticos* 9 (GCS Clem. I 65 Z. 28 Stählin): εἰς μίαν ἀγάπην συναχθῆναι οἱ πολλοὶ κατὰ τὴν τῆς μοναδικῆς οὐσίας ἔνωσιν σπεύσωμεν. ἀγαθοεργούμενοι ἀναλόγως ἐνότητα διώκωμεν, τὴν ἀγαθὴν ἐκζητοῦντες μονάδα. ἡ δὲ ἐκ πολλῶν ἔνωσις ἐκ πολυφωνίας καὶ διασποράς ἀρμονίαν λαβοῦσα θεϊκὴν μίαν γίνεται συμφωνία, ἐνὶ χορευτῇ καὶ διδασκάλῳ τῷ λόγῳ ἐπομένη, ἐπ' αὐτὴν τὴν ἀλήθειαν ἀναπανομένη »Αββὰ« λέγουσα »ὁ πατήρ«.

¹⁰) Klemens von Alexandrien, *Protrepticos* 1 (GCS Clem. I 6 Z. 6 Stählin): καὶ δὴ τὸ ᾄσμα τὸ ἀκήρατον, ἔρεισμα τῶν ὄλων καὶ ἀρμονία τῶν πάντων, ἀπὸ τῶν μέσων ἐπὶ τὰ πέρατα καὶ ἀπὸ τῶν ἄκρων ἐπὶ τὰ μέσα διαταθέν, ἡρμόσατο τόδε τὸ πᾶν, οὐ κατὰ τὴν Θράκιον μουσικὴν, τὴν παραπλήσιον Ἰουβάλ, κατὰ δὲ τὴν πάτριον τοῦ θεοῦ βούλησιν, ἣν ἐξήλωσε Δαυὶδ.

monien wollen wir daher den mißfarbigen Zechgelagen überlassen und der bekränzten Hetärenmusik ¹¹.“

Das Ideal des urchristlichen Gesanges war also der Einklang oder die Homophonie: Ihren ältesten Niederschlag hat diese Anschauung wohl gefunden in der Praefation der Messe, in der es von den Engeln und Erzengeln, Cherubim und Seraphim, heißt: „qui non cessant clamare quotidie, una voce dicentes: Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth.“ Schon J. Kroll und ebenso O. Casel sahen in diesen Worten einen Hinweis auf den einstimmigen Gesang, wie er allein zum Geiste des Urchristentums passe ¹². Gerade dies ist nach urchristlicher Überzeugung das wunderbar Große an dem Gesang der himmlischen Heerscharen, daß sie wie mit einer einzigen Stimme Gott ihre Loblieder singen. In der „Himmelfahrt des Isaias“ wird eine Vision wiedergegeben (Abfassungszeit zweites Jahrhundert n. Chr.), die der Prophet hatte. Er sieht seinen Aufstieg in den siebenfachen Himmel und trifft in jedem der sieben Himmel Engel und Heilige, wie sie in zwei Chören Gott lobsingend und preisen. Dabei hebt der Text ganz besonders jedesmal hervor, daß sie wie mit einer einzigen Stimme Gott ihre Lieder sangen ¹³. Auch in der Petrusapokalypse aus der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts begegnet dieselbe Vorstellung: „Die dort wohnten, trugen die gleiche Glorie und mit einer Stimme priesen sie den Herrn voll Freude an diesem Orte ¹⁴.“ In den Perpetua-Akten aus dem Jahre 203 berichtet Perpetua von ihrer Vision

¹¹) Klemens von Alexandrien, *Paedagog* 2, 4 (GCS Clem. I 184 Z. 20 Stählin): καὶ γὰρ ἁρμονίας παραδεκτέον τὰς σώφρονας, ἀπωτάτω δὲ τι μάλιστα ἐλαύνοντας τῆς ἐβρώμενης ἡμῶν διανοίας τὰς ὑγρὰς ὄντως ἁρμονίας, αἱ περὶ τὰς καμπὰς τῶν φθόγγων κακοτεχνούσαι εἰς θρύψιν καὶ βωμολοχίαν ἐκδιαίτῳνται· τὰ δὲ αὐστηρὰ καὶ σωφρονικὰ μέλη ἀποτάσσεται ταῖς τῆς μέθης ἀγερωχαῖς. καταλειπτέον οὖν τὰς χρωματικὰς ἁρμονίας ταῖς ἀρχρώμοις παροινίας καὶ τῇ ἀνθοφορούσῃ καὶ ἐταιρούσῃ μουσικῇ.

¹²) Vgl. J. Kroll, *Die Lehren des Hermes Trismegistos = Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters* XII 2–4 (Münster 1914) 308 und O. Casel, *Das Gedächtnis des Herrn in der altchristlichen Liturgie = Ecclesia orans* 2 (Freiburg ^{6–8}1922) 31.

¹³) *Ascensio Isaiae* VII 15 (107 Charles): et cantabant una voce; IX 28 (124 Charles): et adoraverunt eum una voce cantantes.

¹⁴) *Petrusapokalypse* (Bruchstücke von Akhmim) 19 (85 Z. 14 Preuschen): ἴση δὲ ἦν ἡ δόξα τῶν ἐκεῖ οἰκητόρων καὶ μιᾷ φωνῇ τὸν κύριον θεὸν ἀνευφήμουν εὐφραινόμενοι ἐν ἐκείνῳ τῷ τόπῳ.

genau dasselbe. Sie sieht sich mit ihren Leidensgefährten bereits in den Himmel versetzt: „Καὶ ἠκούσαμεν φωνὴν ἠνωμένην λεγόντων· Ἅγιος, ἅγιος, ἅγιος, ἀκαταπαύστως¹⁵.“ Gregor von Nazianz bemerkt bei der Schilderung des himmlischen Psalmen- und Hymnengesanges der Engelchöre, wie trotz der Vielheit von Stimmorganen doch nur eine Stimme erschalle¹⁶. Die Zeugnisse ließen sich beliebig vermehren, ohne Neues zu bieten.

Nun soll nach altchristlicher Auffassung der irdische Gottesdienst der Christen ein Abbild des himmlischen darstellen. Darum muß auch der christliche Gesang ein gewaltiger Einklang von Stimmen sein. So fordert schon Klemens von Rom im Anschluß an seine Schilderung des Lobgesanges der Engel, die er nach Isaias 6, 3 gibt, die Christen auf: „Auch wir wollen in Eintracht versammelt, einmütigen Sinnes wie aus einem Munde anhaltend zu ihm rufen¹⁷.“ Ja, der Gedanke der Koinonia des Gesanges geht noch weiter: Der Gesang der Christen hier auf Erden soll sich vereinigen mit dem der Engel im Himmel. Nur deshalb sei uns ja das Dreimalheilig von den Seraphim überliefert worden, sagt Cyrill von Jerusalem, damit wir mit ihnen vereint dasselbe singen¹⁸.

Mitunter verflechten die Kirchenväter der ältesten Zeit diesen Gedanken noch mit dem pythagoreischen Begriff der Sphärenharmonie des Weltalls. So gibt Origenes dem Celsus auf seine Zumutung, man solle Helios und Athene preisen, zur Antwort: „Hymnen singen wir nur Gott dem Herrn und seinem eingeborenen Sohne, der Gott und Logos ist; wir lobsingen dem Herrn und seinem eingeborenen Sohne ebenso wie die Sonne,

¹⁵) Passio SS. Perpetuae et Felicitatis 12 (81 Z. 19 Gebhardt).

¹⁶) Gregor von Nazianz, *Carm. lib.* II, sect. I 1 (De rebus suis) 280 (PG 37, 991): Ἀγγελικοὶ τε χοροὶ ψαλμοῖς θεὸν οἱ γ' ἐρέθουσιν, Ἰστάμενοι, ψυχὰς τε θεῷ πέμποντες ἐν ὕμνοις, Πόλλων ἐκ στομάτων ζωννὴν ὅπα γηρύοντες.

¹⁷) Klemens von Rom, *Epistula I ad Corinth.* 34, 7 (53 Z. 26 Funk-Bihlmeyer): καὶ ἡμεῖς οὖν ἐν ὁμοίᾳ ἐπὶ τὸ αὐτὸ συναχθέντες τῇ συνειδήσει ὡς ἐξ ἑνὸς στόματος βοήσωμεν πρὸς αὐτὸν ἑκτενῶς.

¹⁸) Cyrill, (*Mystagog.*) *Katechesen* 22, 6 (PG 33, 1114): Διὰ τοῦτο γάρ τὴν παραδοθεῖσαν ἡμῖν ἐκ τῶν σεραφίμ θεολογίαν ταύτην λέγομεν, ὅπως κοινωνοὶ τῆς ὕμνων δόξης ταῖς ὑπερκοσμίαις γενόμεθα στρατιαῖς.

der Mond und die Sterne und das ganze himmlische Heer¹⁹.“ So tief durchdrungen ist Origenes von dem Gedanken der Koinonia des christlichen Gesanges, daß er sagt, Gott der Herr höre den Gesang der ganzen christlichen Völker, als wenn sie mit einer einzigen Stimme zu ihm riefen, obgleich die Griechen in griechischer Sprache, die Römer lateinisch ihre Lieder vortrugen²⁰.

Schon vor Origenes hatte sein Vorgänger im Lehramte an der Katechetenschule zu Alexandrien, Klemens, die Christen ermahnt, während des Mahles zu Hause Psalmen zu singen. Er verweist dabei auf die Sitte der Griechen während des Gastmahles — er denkt an das Symposion — bei gefüllten Bechern das „Skolion“ zu singen. Dieses Lied sang man, wie er ausdrücklich sagt, zusammen unisono nach Art der hebräischen Psalmen²¹. Wahrscheinlich hat Klemens hier eine Stelle bei Plutarch im Auge, in der es heißt, daß die Anwesenden beim Gastmahl zuerst alle gemeinschaftlich wie mit einer einzigen Stimme den Pään gesungen hätten²².

In seiner „Apologie an Kaiser Konstantius“ gibt uns Athanasius eine Erklärung dafür, warum man in christlichen Kreisen auf diesen Gesang „wie aus einem einzigen

¹⁹) Origenes, *Contra Celsum* 8, 67 (GCS Orig. II 283 Z. 19 Koetschau): ὕμνους γὰρ εἰς μόνον τὸν ἐπὶ πᾶσι λέγομεν θεὸν καὶ τὸν μονογενῆ αὐτοῦ θεὸν λόγον. καὶ ὕμνοῦμεν γε θεὸν καὶ τὸν μονογενῆ αὐτοῦ ὡς καὶ ἡλίος καὶ σελήνη καὶ ἄστρα καὶ πᾶσα ἡ οὐρανία στρατία.

²⁰) Origenes, *Contra Celsum* 8, 37 (GCS Orig. II 252 Z. 20 Koetschau): ἀλλ' οἱ μὲν Ἕλληνες Ἑλληνικοῖς οἱ δὲ Ῥωμαῖοι Ῥωμα(ν)ικοῖς, καὶ οὕτως ἕκαστος κατὰ τὴν ἑαυτοῦ διάλεκτον εὔχεται τῷ θεῷ καὶ ὕμνει αὐτὸν ὡς δύναται. καὶ ὁ πάσης διαλέκτου κύριος τῶν ἀπὸ πάσης διαλέκτου εὐχομένων ἀκούει ὡς μίας, ἵν' οὕτως δυναμάσω, φωνῆς, τῆς κατὰ τὰ σημαίνόμενα ἀκούων, δηλουμένης ἐκ τῶν ποικίλων διαλέκτων.

²¹) Klemens von Alexandrien, *Paedagog* 2, 4 (GCS Clem. A. I 184 Z. 10 Stählin): ἀλλὰ καὶ ἐν τοῖς παλαίοις Ἕλλησι παρὰ τὰς συμποτικὰς εὐωχίας καὶ τὰς ἐπιφικαζούσας κύλικας Ἑβραϊκῶν κατ' εἰκόνα ψαλμῶν ᾄσμα τὸ καλούμενον σκολιδὸν ἦδeto, κοινῶς ἀπάντων μιᾷ φωνῇ παιανίζοντων, ἔσθ' ὅτε δὲ καὶ ἐν μέρει περιελιττόντων τὰς προπόσεις τῆς ψδῆς· οἱ δὲ μουσικώτεροι αὐτῶν καὶ πρὸς λύραν ἦδον.

²²) Plutarch, *Quaestiones convivales* 1, 5 § 615 B (IV 9 Z. 19 Bernardakis): πρῶτον μὲν ἦδον ψδῆν τοῦ θεοῦ κοινῶς ἅπαντες μιᾷ φωνῇ παιανίζοντες, δεύτερον δ' ἐφεξῆς ἐκάστῳ μυρσίνης παραδιδομένης, ἣν αἰσάκον οἶμαι διὰ τὸ ἔδει τὸν δεξάμενον ἐκάλουν· ἐπὶ δὲ τούτῳ λύρας περιφερομένης, ὃ μὲν πεπαιδευμένος ἐλάμβανε καὶ ἦδεν ἀρμοζόμενος.

Munde“ so besonderes Gewicht legte. Er muß sich in dieser Schrift gegen die Anklage der Eusebianer verteidigen, die ihn beim Kaiser denunziert hatten, weil er in einer großen Kirche in Alexandria, die zum Teil noch im Bau begriffen war, bereits vor der Konsekration des neuen Gotteshauses Gottesdienst abgehalten hatte. Er legt die besonderen Schwierigkeiten der Raumfrage dar, die ihn zu diesem Vorgehen veranlaßt hätten, und fährt dann fort: „Und war es besser, daß das Volk geteilt und auseinandergerissen in gefährlichem Andrang, oder, da bereits ein Raum, der alle fassen konnte, vorhanden war, in diesem sich versammelte und eine und dieselbe Stimme in Wohlklang aus dem Volke emporstieg? Letzteres war besser. Denn dieses ließ auch das Volk als ein Herz und eine Seele erscheinen. So erhört Gott auch schnell. Denn wenn nach der Verheißung des Heilandes sogar, wenn zwei ihre Stimme vereinigen, alles, um was sie bitten, erlangen werden, wie erst (sc. wird diese Verheißung in Erfüllung gehen) wenn aus soviel zusammengeströmten Menschen eine einzige Stimme erklingt, wenn sie zu Gott das ‚Amen‘ rufen²³.“ Während Athanasius nach dieser Anschauung, sich von dem einstimmigen Gesange möglichst vieler Christen eine nachhaltigere Einwirkung auf Gott verspricht, hat Ambrosius die Auswirkung dieser Homophonie des Psalmengesanges auf die Teilnehmer im Auge, wenn er ihm ein „pignus pacis atque concordiae, citharae modo ex diversis et disparibus

²³) Athanasius, *Apologia ad imperatorem Constantium* (PG 25, 616): καὶ πῶς ἦν βέλτιον κατὰ μέρος καὶ διηρημένως τὸν λαὸν μετ' ἐπικινδύνου συννοῆς, ἢ ὄντος ἤδη τόπου τοῦ δυναμένου δέξασθαι πάντας, ἐν αὐτῷ συνελθεῖν καὶ μίαν καὶ τὴν αὐτὴν μετὰ συμφωνίας τῶν λαῶν γενέσθαι τὴν φωνήν; Τοῦτο βέλτιον ἦν· τοῦτο γὰρ καὶ τὴν ὁμοψυχίαν ἐδείκνυε τοῦ πλήθους· οὕτω καὶ ταχέως ὁ θεὸς ἐπακούει. Εἰ γὰρ κατὰ τὴν αὐτοῦ τοῦ Σωτῆρος ἐπαγγελίαν, ἐὰν δύο συμφωνήσαιεν περὶ παντός, οὐδ' ἂν αἰτήσωνται, γενήσεται αὐτοῖς· τί, ἐὰν τοσούτων λαῶν συνελθόντων μία γένηται φωνή, λεγόντων τῷ θεῷ τὸ Ἀμήν; Über die Akklamation ἐξ ἑνὸς στόματος vgl. auch E. Peterson, *EIS ΘΕΟΣ. Epigraphische, formgeschichtliche und religionsgeschichtliche Untersuchungen* = *Forsch. z. Rel. u. Literatur des A. u. N. T.* hrsg. von Bultmann und Gunkel N. F. 24 (Göttingen 1926) 192 Anm. 1. Wenn Peterson für die Tatsache, daß die Bezeichnungen für akklamatorisches Rufen und hymnisches Singen in einander übergehen, als Erklärung anführt: „Das begreift sich, wenn man bedenkt, daß diese Zeit die Zeit des Prosahymnus ist“, so dürfte der Nachweis des ἐξ ἑνὸς στόματος als Bezeichnung für den einstimmigen Kirchengesang noch mehr zur Erklärung beitragen.

vocibus unam exprimens cantilenam“²⁴ nennt. Denselben Gedanken führt sein Zeitgenosse Basilios von Caesarea in Kappadokien weiter aus. „Wer kann noch einen für seinen Feind halten, mit dem er einstimmig zu Gottes Ehre gesungen hat? Daher gewährt auch der Psalmengesang das höchste der Güter: die Liebe, indem er den gemeinschaftlichen Gesang gewissermaßen als Band der Einheit benutzt und das Volk zur Symphonie eines einzigen Chores harmonisch stimmt“²⁵. Gerade wegen dieser seelischen Gemeinschaft, die der einstimmige Psalmengesang hervorruft und versinnbildet, klagt Chrysostomus über das Schwätzen in der Kirche, denn dadurch gehe der ganze Gedanke des corpus Christi mysticum, der dem christlichen Gottesdienst zugrunde liege und in dem einstimmigen Psalmengesang zum Ausdruck komme, verloren²⁶. Das ganze christliche Volk wird eben zu einem einzigen Leibe, der Gott den Herrn durch den Gesang verherrlicht.

Diesen Eindruck gibt auch Cyprian von Antiochien wieder, wenn er den Gottesdienst in der christlichen Kirche in Antiochien also schildert: „Darauf gingen wir in die Kirche und (man konnte da) sehen den Chor, der einem Chor himmlischer Gottesmenschen glich oder einem Chor von Engeln, der Gott einen Lobgesang anstimmt. Ein hebräisches Wort fügten sie jedem Verse bei (wie) mit einer Stimme, so daß man glauben mochte, sie seien nicht (eine Vielheit von) Menschen, sondern ein zu einer Einheit zusammengefaßtes vernünftiges Wesen, das einen wunderbaren Klang ertönen läßt, den die verstorbenen Propheten durch die Lebenden wieder als prophetischen Spruch kundgaben . . .“²⁷.

²⁴) Ambrosius, *In Ps. I Enarratio* (PL 14, 924 D).

²⁵) Basilios, *Homil. in Ps. 1, 2* (PG 29, 212): Τίς γὰρ ἔτι ἐχθρὸν ἡγεῖσθαι δύναται μεθ' οὐ μίαν ἀφῆκε πρὸς θεὸν τὴν φωνήν; Ὡστε καὶ τὸ μέγιστον τῶν ἀγαθῶν τὴν ἀγάπην ἢ ψαλμωδία παρέχεται οἰοεὶ σύνδεσμον πᾶσι πρὸς τὴν ἑνωσιν τὴν συμφῶδιαν ἐπινοήσασα, καὶ εἰς ἑνὸς χοροῦ συμφωνίαν τὸν λαὸν συναρμόζουσα.

²⁶) Chrysostomus, *Homilia 36 in Epist. I ad Corinthios* (PG 61, 313): Ἄλλ' οὐ δύνασαι σιγᾶν; Οὐκοῦν ἔξιθι, ἵνα μὴ καὶ ἐτέροις γένη βλάβη. Καὶ γὰρ μίαν ἐν ἐκκλησίᾳ δεῖ φωνὴν εἶναι ἀεὶ, καθάπερ ἑνὸς ὄντος στόματος.

²⁷) *Confessio Cypriani 17* in S. Cypriani opera der Mauriner-
ausgabe (Venetiis 1728) CCCX: Εἴθ' οὕτως ἀπήμεν εἰς τὴν ἐκκλησίαν, καὶ
ἰδεῖν τὸν χρόνον οὐρανίων εἰκότα θεοῦ ἀνθρώπων ἢ χορῶ ἀγγέλων θεῶ ἀναμέλ-

Aus der ganzen Einstellung, wie sie aus den erwähnten Texten spricht, ist es auch leicht zu verstehen, wie die einstimmige Koinonia des gottesdienstlichen Gesanges in einzelnen Gegenden auch noch äußerlich dadurch verstärkt wurde, daß die singende Gemeinde beim Gesange sich bei den Händen faßte, wie uns der Brief des Acacius von Konstantinopel an Petrus von Alexandrien noch im Jahre 561 berichtet: „Darum, mit dem Lobgesange, den anfänglich die Engel vom Himmel in ihren Versammlungen vor den Ohren der Hirten auf Erden in Bethlehem sangen, mit demselben preisen jetzt die Hüter und Hirten der Schafe samt diesen, indem sie in ihrer Eintracht und Übereinstimmung einander bei den Händen faßten, Gott unsern Herrn der das wahre Haupt und der wahre Hirt der Herde ist“²⁸.

Nach dem ganzen Geiste des christlichen Altertums und nach der ganzen Idee des altchristlichen Gottesdienstes, der doch den Zweck hatte, „aus der Vielheit der Teilnehmer eine Einheit“²⁹ zu machen, konnte deshalb nur der einstimmige Gesang ohne Instrumentalbegleitung in Frage kommen. Es fragt sich nun, ob die christlichen Musikdenkmäler, die wir aus jener Zeit besitzen, diese Auffassung auch bestätigen. Leider sind uns fast gar keine solcher für die Geschichte der Kirchenmusik äußerst wichtigen Denkmäler erhalten geblieben. Das älteste datierbare Stück christlicher Kirchenmusik, das wir besitzen, ist der im Jahre 1922 veröffentlichte, von der Egypt Ex-

ποντι. Ἑβραϊκὴν τε λέξιν ἐκάστω στίχῳ ἀπαγαγόντες μιᾷ φωνῇ, ὥς πείθεσθαι αὐτοὺς μὴ εἶναι ἀνθρώπους, ἀλλὰ φθεῖν λογικὴν σύγκλυδον ἀπιοῦσαι θαυμάσιον ἤχον, ὃν οἱ προφῆται θανόντες διὰ τῶν ζώντων πάλιν προεφήτευσον. Nach F. J. Dölger, *Sol salutis* (Münster² 1925) 132.

²⁸) K. Ahrens—G. Krüger, *Die sog. Kirchengeschichte des Zacharias Rhetor = Scriptores sacri et profani* III (Leipzig 1899) 83. Der Brauch, beim Singen eines Hymnus sich die Hand zu reichen, begegnet auch bei den Manichäern und sonst in der gnostischen Literatur (z. B. Acta Joh. 94). Vgl. E. Peterson, ΕΙΣ ΘΕΟΣ. *Epigraphische, formgeschichtliche und religionsgeschichtliche Untersuchungen = Forsch. z. Rel. u. Literatur des A. u. N. T. hrsg. von Bultmann und Gunkel* N. F. 24 (Göttingen 1926) 139 Anm. 2. Wie mir Herr Prof. R. Stapper mitteilt, besteht ein ähnlicher Brauch heute bei den Mennoniten: Man reicht sich beim gemeinsamen Gebet die Hände.

²⁹) Chrysostomus, *In Joannem Homil.* 79 (PG 59, 426): διὰ τοῦτο καὶ ἐν τοῖς μυστηρίοις ἀσπαζόμεθα ἀλλήλους, ἵνα οἱ πολλοὶ γενόμεθα ἓν.

ploration Society in Oxyrhynchos in einem Schutthaufen entdeckte Papyrusstreifen, der auf der einen Seite eine Getreiderechnung trägt, auf der Rückseite mit einem griechischen Text und Notenzeichen beschrieben ist³⁰. Die Getreiderechnung, die eine genauere Datierung ermöglicht, stammt aus der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts, und zwar aus der Zeit nach der *Constitutio Antoniniana*, während Text und Melodie auf der Rückseite jüngeren Datums sind und etwa dem Ende des dritten Jahrhunderts angehören³¹. Die Melodie wie auch die Art der Notenschrift tragen den Charakter altgriechischer Kunst, so daß die Frage, ob wir nicht eine heidnische Melodie mit später untergelegtem christlichem Text vor uns haben, offen gelassen werden muß. Wichtig für uns ist die Tatsache, daß rein griechische Vokalnotation vorliegt ohne irgendwelche Mischung mit Instrumentalnoten, so daß dieses Musikdenkmal vollständig im Einklang steht mit der Einstellung, welche die kirchlichen Schriftsteller zur Musik einnehmen. Die Instrumentalnoten, die Th. Reinach in seiner Übertragung der Melodie hinzugefügt hat, sind völlig verfehlt und im Original nicht vorhanden³². Auch die von Klemens von Alexandrien in der oben angeführten Stelle aus Pädagog II 4 für christliche Musik geforderte Diatonik ist gewahrt, denn nach der Notation ergeben die Notenzeichen den Tonleiterausschnitt ε ζ ι ξ ο σ ϕ R, also nach Bellermanns³³ Übertragung die

³⁰) Veröffentlicht von der Egypt Exploration Society, *The Oxyrhynchos Papyri Part XV* edited with translations and notes by B. P. Grenfell and A. S. Hunt (London 1922) Nr. 1786, p. 21—25. Der Hymnus ist jetzt auch mit modernen Noten nach der Umschrift von H. Stuart Jones abgedruckt bei C. Wessely, *Les plus anciens monuments du Christianisme écrits sur papyrus* (II) 282 = PO XVIII 3 (1924) 506—508.

³¹) Vgl. O. Ursprung: *Der Hymnus aus Oxyrhynchos, das älteste Denkmal christlicher (Kirchen?) Musik*, in: *Bulletin de la Société „Union Musicologique“* 3 (1923) 129 und O. Ursprung, *Der Hymnus aus Oxyrhynchos (Ende des III. Jahrh.; ägyptischer Papyrusfund) im Rahmen unserer kirchenmusikalischen Frühzeit*, in: *Theologie und Glaube* 18 (1926) 390.

³²) Th. Reinach, *Un ancêtre de la musique de l'église*, in: *Revue musicale* III (1922) Nr. 9.

³³) Vgl. O. Ursprung, a. a. O. 129. Vgl. zu dem Hymnus auch noch: H. Abert, *Ein neuentdeckter frühchristlicher Hymnus mit*

rein diatonische Reihe f¹—f. Die deutliche Ablehnung aller Chromatik mit ihren vielen Halbtonschritten, die Klemens der „blumenbekränzten Hetärenmusik“ überlassen haben will, kommt darin klar zum Ausdruck.

Der Text des Musikstückes enthält einen von den Kirchenvätern oft ausgesprochenen Gedanken, nämlich die Aufforderung an alle Geschöpfe Gottes, Sterne, Flüsse, Meere usw., Gott mit Hymnen zu verherrlichen, ähnlich der Entgegnung, die Origenes in der bereits erwähnten Stelle dem Celsus gibt, indem er ihm sagt, die Christen besängen nicht Helios und Athene in ihren Liedern, sondern denjenigen, den auch „Helios“, „Selene“ und die „Astra“ preisen. Der Text des Musikdenkmals lautet:

„alle herrlichen (Schöpfungen)	ὁμοῦ πᾶσαι τε θεοῦ λόγιοι
Gottes zusammen . . . soll(en)	α . . . ἀρ . . . π(ρ)υτανῆω σιγάτω
nicht schweigen und auch die	μηδ' ἄστρα φαεσφόρα λ(ειπ)έ-
lichttragenden Sterne sollen	[σ]θῶν . . . ποταμῶν ῥοθίων
nicht zurückbleiben . . . Alle	πᾶσαι ὑμνούντων δ' ἡμῶν πα-
der rauschenden Flüsse sollen	τέρα χ' ὑδὸν χ' ἅγιον πνεῦμα
preisen unsern Vater und Sohn	πᾶσαι δυνάμεις ἐπίφωνούντων
und Heiligen Geist, alle Mächte	ἀμὴν ἀμὴν ἀμὴν κράτος αἰνός . . .
sollen einstimmen: Amen, Amen!	δωτῆρι μόνῳ πάντων ἀγαθῶν
Macht (und) Preis . . . dem	ἀμὴν ἀμὴν.
alleinigen Geber alles Guten,	
Amen, Amen!“	

Ob der Hymnus zu privater Andacht gedient hat oder liturgisch verwendet wurde, läßt sich nach dem Texte nicht einwandfrei feststellen. Jedenfalls entspricht er dem Texte wie der Musik nach ganz dem Geiste, wie er damals in christlichen Kreisen lebendig war und ist somit auch ein Zeuge für das „una voce dicentes“ des urchristlichen Gesanges.

antiken Musiknoten, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 4 (1922) 524 ff.; derselbe: *Das älteste Denkmal der christlichen Kirchenmusik*, in: *Antike* 2 (1926) 282—290. R. Wagner, *Der Oxyrhynchos-Notenpapyrus* XV Nr. 1786, in: *Philologus* 79 (1923) 201—221. C. del Grande, *Inno cristiano antico*, in: *Rivista Indo-Greco-Italica* 7 (1923) 173—179. Literarische Parallelen und Nachweise bei N. Terzaghi, *Sul POxy.* 1786, in: *Raccolta di scritti in onore di Giacomo Lumbroso* (Milano 1925) 229 ff.

§ 5.

Die Instrumentalmusik in der Liturgie der ersten christlichen Jahrhunderte.

Die scharfe Bekämpfung der Instrumentalmusik im heidnischen und christlichen Kult sowie der aus dem „Una voce dicentes“ sprechende Geist urchristlicher Frömmigkeitsauffassung setzen eigentlich schon ihren Ausschluß vom christlichen Gottesdienst als selbstverständlich heraus. Allein Theorie und Praxis gehen oft nicht denselben Weg, da bei der Ausführung aller Gesetzgebung die Volksgewohnheit ein nicht zu unterschätzender Faktor ist. Außerdem setzt jede gesetzliche Festlegung vorgekommene Abweichungen voraus, um ihre Notwendigkeit beweisen zu können.

Für die ersten beiden Jahrhunderte sind die Zeugnisse für die gesangliche und musikalische Gestaltung des Gottesdienstes spärlich. Auf Grund der uns zur Verfügung stehenden Quellen dürfte der Schluß auf eine Beteiligung und Verwendung der Zither in der christlichen Liturgie der ersten Jahrhunderte naheliegen. Zum Beweise für das hohe Alter des Christushymnus wurde schon öfter auf die Offenbarung des Johannes aufmerksam gemacht, die an mehreren Stellen (5, 9. 12. 13; 14, 3; 15, 3) von dem neuen Liede spricht, das im Himmel dem Lamme gesungen wird. F. J. Dölger hat mit Recht gegen W. Bousset darauf hingewiesen, daß die ganze Vision eine irdische Liturgie zur Voraussetzung hat, in der der Hymnus auf Christus bereits einen Platz hatte¹⁾. Es ist nun von Bedeutung, daß Johannes an den Stellen, wo er von diesem neuen Liede

¹⁾ F. J. Dölger, *Sol salutis* (Münster ² 1925) 128.

spricht, ausdrücklich die Begleitung dieses Hymnus auf Christus durch Zithermusik hervorhebt: 5, 8 ἔχοντες ἕκαστος κιθάραν καὶ φιάλας χρυσᾶς γεμούσας θυμιαμάτων, αἱ εἰσιν αἱ προρευχαὶ τῶν ἁγίων . . . καὶ ᾄδουσιν ᾠδὴν καινὴν, λέγοντες. Wenn ferner Ignatius von Antiochien in seinem Briefe an die Epheser 4, 1 nach W. Bousset „wohl in erster Linie an den Gottesdienst der Christen“ denkt², so ist es wahrscheinlich kein blinder Zufall, wenn auch hier wieder die Zither bei der Erwähnung des Christusliedes begegnet, wenn auch nur als Symbol der seelischen Koinonia: „Euer ehrenwertes, gotteswürdiges Presbyterium ist so innig mit dem Bischof geeint, wie die Saiten mit der Zither. So wird in eurer Eintracht und Liebesharmonie Jesus Christus besungen³.“ Daß Ignatius gerade die Zither als Symbol verwertet, wird vielleicht seinen Grund haben in der Verwendung derselben bei dem Hymnus auf Christus. In derselben Entwicklungslinie liegt dann auch das Wort des Klemens von Alexandrien im Paedagog II 4, wo er alle übrigen Instrumente verwirft, bezüglich der Zither und Lyra aber den Grundsatz aufstellt: „Wenn du aber zur Zither oder Lyra singen und psallieren willst, so trifft dich kein Tadel. Du ahmst (nämlich dann) dem gerechten König der Hebräer (David) nach, der Gott wohlgefällig war⁴.“ Der Einwand, Klemens von Alexandrien rede hier nur von den Gastmählern der Christen, wird bestätigt durch die Überschrift des Kapitels Πῶς χρὴ περὶ τὰς ἐστιάσεις ἀνίστασθαι. Allein neben den Privatgastmählern hat Klemens vor allem das Gemeinschaftsmahl der Christen, die Agape, im Auge, bei der ja besonders Psalmen gesungen wurden. Es drängt zu dieser Auffassung auch die scharfe Gegenüberstellung der Gemeinschaftsmähler der Heiden mit all ihren Unsitten und der christlichen Gastmähler mit ihrer nüchternen Schlichtheit. Ist aber in den Zeiten des Klemens die Lyra oder Zither bei der Agape geduldet worden, so erscheint der Schluß auf ihre Mitwirkung im Gottesdienst gerechtfertigt, denn zur Zeit des Klemens von Alexandrien war diese noch mit der Agape un-

²) W. Bousset, *Kyrios Christos* (Göttingen 1913) 287.

³) Ignatius von Antiochien, *Ad. Ephesios* 4, 1 (PA I 83 Z. 24—27 Funk-Bihlmeyer). Vgl. F. J. Dölger, a. a. O. 125.

⁴) Klemens von Alexandrien, *Paedagog* 2, 4 (GCS Clem. A. I 283 Z. 3 Stählin): ἂν πρὸς κιθάραν ἐθειλήσης ἢ λύραν ᾄδειν τε καὶ ψάλλειν, ὡμὸς οὐκ ἔστιν, Ἑβραῖον μιμήσῃ δίκαιον βασιλέα εὐχάριστον τῷ θεῷ.

mittelbar verbunden⁵. Die Vorzugsstellung, die Zither und Lyra hier einnehmen, hebt auch schon Philo, der sonst von Musikinstrumenten nichts wissen will, hervor. Zum Beweise, daß die Siebenzahl überall die Zahl der Vollkommenheit ist, verweist er auf die Lyra: „In der Musik ist die siebenseitige Lyra wohl das beste aller Instrumente, weil die Harmonie, das Herrlichste an den gesungenen Dichtungsarten, sich bei ihr besonders bemerkbar macht⁶.“ Es ist dasjenige Instrument, das durch den Götzendienst verhältnismäßig am wenigsten belastet war, sondern mehr zur Hausmusik herangezogen wurde, während Flöte, Tympanon, Zymbel und alle die andern Instrumente bedeutend enger mit dem heidnischen Kultus verwachsen waren. Doch wird die Ablehnung der Instrumentalmusik im Christentum der Urkirche immer schärfer. Die von J. E. Häuser⁷ und nach ihm von A. W. Ambros gebrachte und auch von H. A. Köstlin, M. Hermesdorff, Krüll und P. Kleinert wiederholte Mitteilung, wonach Basilius in die Liturgie Caesareas eine Kitharabegleitung eingeführt habe, beruht auf einer falschen Übersetzung bzw. falscher Lesart⁸.

⁵) Vgl. H. Achelis, *Die ältesten Quellen des orientalischen Kirchenrechtes* = TU 6, 4 (Leipzig 1891) 202 A 1. Allerdings gilt das Gesagte nur für Alexandrien. Justin bezeugt bereits für seinen Bereich *Apologia* I 67 das Aufhören der Verbindung von Agape und Eucharistiefeier, die sich nach *Apologia* I 26 und II 12 etwa noch vermuten ließe. Vgl. auch den Artikel „Agape“ von H. Leclercq in *DACL* I 1, 775.

⁶) Philo, *Legum Allegoriarum* I 5 § 14 (I 64 Z. 13 Cohn): κατὰ τὴν μουσικὴν ἢ ἐπὶ τὰ χορδὰς λύρα πάντων σχεδὸν ὀργάνων ἀρίστη, διότι τὸ ἑναρμόνιον, ὃ δὴ τῶν μελωδομένων γενῶν ὀργάνων ἐστὶ τὸ σεμνότερον, κατ' αὐτὴν μαλίστ' ὡς θεωρεῖται.

⁷) J. E. Häuser, *Geschichte des christlichen, insbesondere des evangelischen Kirchengesanges und der Kirchenmusik von Entstehung des Christentums bis auf unsere Zeit. Ein historisch-aesthetischer Versuch* (Leipzig 1834) 14.

⁸) A. W. Ambros, *Geschichte der Musik* (Breslau 1864) II 19.

H. A. Köstlin in der *Realencyklopädie für protestantische Theologie* X 450.

M. Hermesdorff in F. X. Kraus RE II 458: „Bricht der Tag an, dann stimmen alle wie aus einem Mund und unter dem Getöse der Harfe in das Lob Gottes ein.“

Krüll in F. X. Kraus RE II 708 zitiert kritiklos Ambros: „unter Kitharaklängen“.

P. Kleinert, *Musik und Religion, Gottesdienst und Volksfeier* (Leipzig 1908) 21: „nachdem Basilius den Kitharöden einen Platz einzuräumen versucht hatte“ . . .

Ebenso sind die von J. N. Forkel und J. Combarieu aus Pseudojustin gebrachten Beweise vollständig hinfällig⁹. J. Neumaier stützt sich zum Beweise dafür, daß man sich im christlichen Altertum auch musikalischer Instrumente zur Begleitung des heiligen Gesanges bediente¹⁰, neben der auch von ihm mißverstandenen Stelle bei Basilius noch auf Prudentius¹¹.

Doch haben die hier angeführten Instrumente schwerlich jemals im christlichen Gottesdienst mitgewirkt. Sie dienen nur der dichterischen Phantasie und Freiheit des Prudentius als Mittel zum Lobe Gottes. Es ist also für eine tatsächliche Verwendung dieser Instrumente im Gottesdienste mit dieser Stelle nichts bewiesen. Außerdem ist es höchst unwahrscheinlich, daß gerade diese Instrumente, gegen die sich der ganze Haß der kirchlichen Schriftsteller richtet, später doch im christlichen Kultus einen Platz gefunden hätten.

Von größerer Bedeutung für unsere Frage ist dagegen eine Stelle aus der zweiten Enarratio zu Psalm 32 des heiligen Augustinus. „War es nicht geradezu eine Anordnung im Namen

Die von diesen Musikgeschichtlern falsch übersetzte Stelle steht bei Basilius, Epist. 107 (PG 32, 764): ἡμέρας ἤδη ὑπολαμπούσης, πάντες κοινῇ ὡς ἐξ ἑνὸς στόματος καὶ μιᾶς καρδίας, τὸν τῆς ἐξομολογήσεως ψαλμὸν ἀναφέρουσι τῷ κυρίῳ. Der lateinische Paralleltext hat für ὡς ἐξ ἑνὸς στόματος καὶ μιᾶς καρδίας die Worte velut ex uno ore et uno corde. Ambros, Häuser, Köstlin, Hermesdorff, Krüll und Kleinert verwechseln also corde mit corda = Saite.

⁹) J. N. Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik* II (Leipzig 1801) 18.

J. Combarieu, *La musique et la magie = Etud. de philologie musicale* III (Paris 1909) 9 lesen beide Pseudo-Justin, *Quaestiones et Responsiones ad Orthodoxos* 107 (PG 6, 1354) den verderbten Text: ἐστὶ θεοῦ καὶ ἐνθυμούμενον καὶ ᾄδόμενον καὶ ἀνακρουόμενον statt ἀκούόμενον und schließen daraus auf eine Beteiligung der Instrumente am christlichen Gottesdienst. Der ganze Zusammenhang des Textes verlangt die Lesart ἀκούόμενον. Vgl. unten S. 108 Anm. 18.

¹⁰) J. Neumaier, *Geschichte der christlichen Kunst* (Schaffhausen 1856) I 267.

¹¹) Prudentius, *Apotheosis* 386 (99 Dressel):

Quidquid in aere cavo reboans tuba curva remugit.
 Quidquid ab arcano vomit ingens spiritus haustu,
 Quidquid casta chelis, quidquid testudo resultat,
 Organa disparibus calamis quod consona miscent;
 Aemula pastorum, quod reddunt vocibus antra:
 Christum concelebrat, Christum sonat, omnia Christum,
 Muta etiam fidibus sanctis animata loquuntur.

Christi,“ ruft er darin seinen Gläubigen zu, „bei jenen Vigilien, daß die Zithern von dieser Stätte verbannt wurden¹²⁾!“ Wie der Zusammenhang ergibt, hat Augustinus diese Enarratio in der Gedächtniskapelle des hl. Cyprian, in der Cyprian begraben lag, gehalten. Aus den Worten des hl. Augustinus geht klar und deutlich hervor, daß in dieser Gedächtniskapelle Vigilfeiern stattgefunden hatten, bei denen Zither gespielt worden war. Ob es sich um die Beseitigung einer lang geübten Gewohnheit handelt, oder ob nur eine beginnende Neuerung von Augustinus so scharf getadelt wird, geht aus seinen Worten nicht eindeutig genug hervor. Wahrscheinlich handelt es sich um einen Brauch, den die Christen aus den heidnischen Pannychiden und Totengedächtnisfeiern kannten und in den christlichen Vigilfeiern und Martyrergedächtnisfeiern weiter zu pflegen gedachten, ja sogar auch weitergeübt haben, wie hier in der Gedächtniskapelle des hl. Cyprian. Vielleicht haben die kirchlichen Behörden ursprünglich den Brauch stillschweigend geduldet, ebenso wie die Gastmähler in der Kirche, von denen Augustinus an anderer Stelle spricht¹³⁾. Von einer wirklichen Verwendung der Instrumentalmusik im christlichen Kultus kann aber auch dann wohl kaum die Rede sein. Es handelt sich hier eher um religiöse Volksfeste, wie sie gerade der Martyrerkult kennt.

Als feste kirchliche Ordnung begegnet uns der Ausschluß aller Instrumente in den Quaestiones et Responsiones ad orthodoxos, einem der vier pseudo-justinischen Traktate, die nach J. Wittig der antiochenischen Schule angehören und wahrscheinlich erst nach 400 in den monophysitischen Wirren entstanden sind¹⁴⁾. Der Verfasser ist uns unbekannt. A. Harnack schrieb alle vier Traktate, an erster Stelle die Quaestiones, dem Diodor von Tarsus zu¹⁵⁾, doch hat F. X. Funk sich

¹²⁾ Augustinus, *Enarratio II in psalm.* XXXII 5 (PL 36, 279): Nonne id egit institutio in nomine Christi Vigiliarum istarum, ut ex isto loco citharae pellerentur?

¹³⁾ Über „Heidnische Pannychis und christliche Martyrervigil“ vgl. den Schlußparagrafen.

¹⁴⁾ G. Rauschen — J. Wittig, *Patrologie* (Freiburg ⁸⁻⁹1921) 272. Vgl. F. J. Dölger, *Sol Salutis* (Münster ²1925) 243 A. 2.

¹⁵⁾ A. Harnack, *Diodor v. Tarsus* = TUNF 6, 4 (Leipzig 1901) 33 ff.

mit überzeugenden Gründen dagegen ausgesprochen¹⁶. Aber auch Theodoret von Cyrus († 458), an den F. X. Funk dachte, kommt nicht in Frage¹⁷. Es handelt sich hier um die Quaestio 107: Wenn es Tatsache ist, daß die Ungläubigen mit ihren Liedern die Menschen verführen und den Juden diese nur gestattet waren wegen ihres Herzens Härte, warum singt ihr denn in der Kirche? Die Responsio lautet: „Nicht das einfache Singen ist schon (zu verwerfen als nur) für Unmündige passend, sondern das Singen unter Begleitung von seelenlosen Instrumenten und Tanz und Krotala-Geklapper. Deshalb wird in den Kirchen beim Gesange der Gebrauch derartiger Instrumente vermieden und ebenso alles übrige, was sich nur für Toren schickt, und übrigbleibt der einfache Gesang. . . . Ein Schwert des Geistes nennt ihn (den Gesang) Paulus, mit dem er (der Geist) die Kämpfer der Gottesfurcht ausrüstet gegen die unsichtbaren Feinde. Denn es ist und bleibt Gotteswort, ob es betrachtet, gesungen oder gehört wird, eine Schutzwehr gegen die Dämonen¹⁸.“ In einem andern der pseudo-justinischen Traktate, der *Oratio ad Graecos*, werden Gott in polemischer Absicht die Worte in den Mund gelegt: „Eure Feste hasse ich. Unangemessen sind nämlich eure dabei stattfindenden Völlereien und die zu tollwütigen Bewegungen verlockenden hohlen Flöten¹⁹.“ Wie ängstlich man aber um 400 darauf bedacht war, auch alles Saitenspiel aus dem Gottesdienste fernzuhalten, beweisen die sogenannten *Canones* des

¹⁶) F. X. Funk, *Kirchengeschichtliche Abh. und Unters.* 3 (Paderborn 1907) 323 ff.

¹⁷) F. J. Dölger, a. a. O. setzt den Anonymus um rund 400 an.

¹⁸) *Quaestiones et Responsiones ad Orthodoxos* 107 (PG 6, 1354): Οὐ τὸ φῶσαι ἀπλῶς ἐστὶ τοῖς νηπίοις ἀρμόδιον, ἀλλὰ τὸ μετὰ τῶν ἀψύχων ὀργάνων φῶσαι, καὶ μετὰ ὀρχήσεως καὶ κροτάλων· διὸ ἐν ταῖς ἐκκλησίαις προαίρεται ἐκ τῶν ἀσμάτων ἡ χρῆσις τῶν τοιούτων ὀργάνων, καὶ τῶν ἄλλων τῶν νηπίοις ὄντων ἀρμοδίων, καὶ ὑπολέλειπται τὸ φῶσαι ἀπλῶς. Ἡδύνει γὰρ τὴν ψυχὴν . . . Μάχαιραν τοῦ Πνεύματος τοῦτο ὁ Παῦλος ὀνομάζει, ἐν ᾧ κατὰ τῶν ἀοράτων πολεμίων ὀπλίζει τοὺς ὀπλίτας τῆς εὐσεβείας. Ῥῆμα γὰρ ἐστὶ θεοῦ καὶ ἐνθυμούμενον καὶ φρόνιμον καὶ ἀκούμενον, δαιμόνων γίνεται ἀπελατικόν.

¹⁹) Pseudo-Justin, *Oratio ad Graecos* 4 (PG 6, 235): Καὶ τὰς πανηγύρεις ὁμῶν μεμίσηκα. Ἄμετροι γὰρ ἐκεῖ πλησμοναί, καὶ αὐλοὶ γλαφυροί, ἐκκαλούμενοι πρὸς οἰστρώδεις κινήσεις. καὶ μύρων περίεργοι χρίσεις, καὶ στεφανῶν περιθέσεις.

Basilus, die vielleicht kurz nach dem Tode des Athanasius (373) geschrieben sind. Canon 74 enthält die Bestimmung: „Wenn ein Anagnost die Guitarreschlagen lernt, so soll er gelehrt werden, es zu beichten (?). Kehrt er dann nicht wieder dazu zurück, so soll seine Strafe sieben Wochen betragen. Will er dabei bleiben, so soll er abgesetzt werden und aus der Kirche ausgeschlossen werden“²⁰. Es handelt sich hier um Anagnosten, die zugleich das Amt eines Kantors versahen, wie sie Canon 97 derselben Canonessammlung voraussetzt²¹. Ihr musikalischer Beruf brachte es mit sich, daß sie sich zu einer Betätigung auf dem Gebiete der Instrumentalmusik leichter verführen ließen als andere. Um aber jeder Gefahr, solche Musik ins Gotteshaus gelangen zu lassen, schon von vornherein wirksam zu begegnen, verbietet der Canon dem Anagnosten die Ausübung einer solchen Kunst. Was H. Leclercq aus der griechischen Grabschrift aus El Doukheileh herauslesen will, um zu beweisen, daß der Vorsänger sich eines Musikinstrumentes beim Gesange bedient habe, ist verfehlt²². Eine ähn-

²⁰) W. Riedel, *Die Kirchenrechtsquellen des Patriarchats Alexandrien* (Leipzig 1900) 267.

²¹) *Canones des Basilus*, Canon 97 (Riedel, a. a. O. 273): Wenn die Diakonen gut lesen, sollen sie die Psalmen verlesen und wenn die Presbyter gut lesen, sollen sie das Evangelium verlesen. Wenn sie nicht gut lesen, sollen die ältesten Anagnosten die Psalmen und die Diakonen das Evangelium verlesen.

²²) Um zu beweisen, daß der Kantor um 500 sich eines Musikinstrumentes, zum mindesten des Monochords beim Gesange bediente, macht H. Leclercq in *DACL* III 1, 357 auf eine Grabinschrift aus El Doukheileh aufmerksam, die sich heute im Museum zu Alexandrien befindet. Die Inschrift lautet:

† ΕΚΟΙΜΗΘΗ ΕΝ
ΚΩ Ο ΜΑΚΑΡΙΟΣ
ΑΒΒΑ ΔΩΡΟΘΕΟΣ
Ο ΨΑΛΤΗΣ ΜΗΝΙ
ΦΑΡΜΟΥΘΙ ΙΣ ΙΝΔ Η
ΔΙΟΚΛΗΤΙΑΝ ΣΜΣ

Leclercq löst die Inschrift richtig auf: ἐκοιμήθη ἐν Κυρίῳ ὁ μακάριος ὁ ἀββᾶ Δωρόθεος ὁ ψάλτης μηνί φαρμουθί ις ἰνδ(ικτιῶνος) ἡ Διοκλητιαν(οῦ) σμς: Es entschlief in Gott der selige Abbas Dorotheos, der Sänger, im Monat Pharmouti am 16., Indiction 8, im Jahre 246 nach Diokletianischer Zählung (530 n. Chr.). Unrichtig ist aber die Übersetzung des ψάλτης mit harpiste, an die dann Leclercq seine Beweisführung für den Gebrauch

liche Verordnung wie die der Canones des Basilius bietet später der Nomokanon des Michael von Damiette: „Daß der Anagnost überhaupt kein Orarium tragen darf und keine Musikinstrumente benutzen darf²³.“ Aus all diesen gesetzlich festgelegten Bestimmungen spricht die Sorge um die Reinhaltung des kirchlichen Gesanges von jeder Instrumentalmusik.

eines Musikinstrumentes durch den Kantor knüpft; ψάλτης ist im Osten die offizielle Benennung des Kantors, wie Kanon 15 des Konzils von Laodicea beweist: περί τοῦ μὴ δεῖν, πλὴν τῶν κανονικῶν ψαλτῶν, τῶν ἐπὶ τὸν ἄμβωνα ἀναβαίνόντων καὶ ἀπὸ διφθέρας ψαλλόντων, ἑτέρους τινὰς ψάλλειν ἐν Ἐκκλησίᾳ (Hefele-Leclercq I [1907] 2, 1007). Die Beweisführung Leclercq ist also hinfällig.

²³) Der Nomokanon des Michael von Damiette Kanon 35 f. (187 b): W. Riedel, *Die Kirchenrechtsquellen des Patriarchats Alexandrien* (Leipzig 1900) 104.

§ 6.

Der liturgische Frauengesang im christlichen Altertum.

Die Frau im Gottesdienst der Häretiker.

Eine besondere Stellung nahm das Christentum zum liturgischen Frauengesang ein. Im heidnischen Kult spielte der Frauengesang eine große Rolle. In Ägypten treten verhältnismäßig schon früh zu den in priesterlichem Range stehenden Sängern der Götter auch Sängerinnen. Bereits in der Stele Kairo 20 026, die aus der Zeit des Mittleren Reiches stammt, werden nebeneinander „Sänger und Sängerinnen dieses Tempels“ erwähnt¹. Im Neuen Reiche finden wir an allen Tempeln Sängerinnen, und zwar in zahlloser Menge. Frauen und Jungfrauen aus verschiedenen Gesellschaftskreisen setzten ihren Stolz darin, als Sängerinnen oder Musikantinnen in den Dienst des Gottes zu treten. Die Auffassung dieses Dienstes war eigentümlich; diese Sängerinnen bildeten nämlich gleichsam den „Harem des Gottes“².

Bei den Griechen hören wir besonders von Frauenchören in den Prozessionen, die zu Ehren der Götter stattfanden. Gelegentlich der Frühlingsopfer auf Delos traten Frauenchöre auf, um das Lob der Götter zu besingen^{2a}. Im Heiligtume der Eileithyia zu Olympia sangen Jungfrauen und Frauen einen Hymnus zu

¹) Vgl. F. Zimmermann, *Die ägyptische Religion nach der Darstellung der Kirchenschriftsteller und die ägyptischen Denkmäler* (Paderborn 1912) 151.

²) A. Erman — H. Ranke, *Ägypten und ägyptisches Leben im Altertum* (Tübingen² 1923) 335.

^{2a}) *Hymni Homericici I* (in Apollinem Delium) 156 (8 Baumeister): πρὸς δὲ, τότε μέγα θαῦμα, δοῦ κλέος οὔ ποτ' ὀλεῖται, κοῦραι Δηλιάδες Ἑκατηβέλταο θεράπναι· αἳ' ἐπεὶ ἄρ' πρῶτον μὲν Ἀπόλλων ὑμήσωσιν.

Ehren der Göttin^{2b}. Vor allem die Hymnen, die den Gott einladen sollten, zu erscheinen, die sogenannten Epiphannie-Hymnen, ließ man gern von Frauenchören vortragen. So heißt es bei Plutarch³: „Warum rufen die Frauen von Elis im Liede den Gott herbei, mit dem Stierfuße ihnen zu nahen? Das Lied nämlich lautet so:

Komm, Heros Dionysos, her
in Elis heiligen Tempel,
samt Chariten in den Tempel
stürmend mit des Stieres Fuße!

Dann singen sie zweimal zum Abschluß: Heiliger Stier!“ In Ionien und auf den Inseln zogen Frauen in feierlichem Zuge umher und bettelten. Dabei sangen sie, wie uns Herodot⁴ berichtet, ein von dem Lyzier Olen komponiertes Lied, das die Göttinnen Opis und Arge herbeirufen sollte.

In Rom waren die Frauenchöre im heidnischen Kultus nicht minder häufig. Der römische Lexikograph Festus⁵ erwähnt bei der Schilderung der religiösen Gebräuche und Riten der

^{2b}) Pausanias 6, 20, 3 (II 146 Spiro): παρθένοι δὲ ἐν τῷ τῆς Εἰλυθίας ὑπομένουσai καὶ γυναῖκες ὕμνοι ᾄδουσι, καταγίζουσ(α)ι δὲ καὶ θυμιάματα παντοῖα αὐτῷ ἐπισπένδειν οὐ νομίζουσιν οἰνῳ.

³) Plutarch, *Quaestiones Graecae*, 36 § 299 (II 339 Z. 13 Bernardakis): Διὰ τί τὸν Διόνυσον αἱ τῶν Ἑλλείων γυναῖκες ὕμνουσαι παρακαλοῦσι βοέῳ ποδὶ παραγίνεσθαι πρὸς αὐτάς; ἔχει δ' οὕτως ὁ ὕμνος· Ἐλθεῖν, ἦρω Διόνυσε, Ἀλείων ἐς ναὸν Ἀγνὸν σὺν Χαρίτεσσιν ἐς ναὸν Τῷ βοέῳ ποδὶ θύων· εἶτα δις ἀπάδουσιν· ἄξιε ταῦρε. Vgl. Diodor 4, 3, 2f. Zu dem Liede vgl. L. Weniger, *Das Kollegium der sechzehn Frauen und der Dionysosdienst in Elis*, in: *Jahresbericht des Gymnasiums zu Weimar* (1833) 8; F. Schwenk, *Gebet und Opfer. Studien zum griechischen Kultus* = *Religionswissenschaftliche Bibliothek*, begr. von W. Streitberg 8 (Heidelberg 1927) 8.

⁴) Herodot, 4, 35 (I 295 Z. 25 Stein): καὶ γὰρ ἀγείρειν σφι τὰς γυναῖκας ἐπονομαζούσας τὰ οὐνόματα ἐν τῷ ὕμνῳ τὸν σφι Ὀλὴν ἀνὴρ Λύκαιος ἐποίησε, παρὰ δὲ σφέων μαθόντας νησιώτας τε καὶ Ἴωνας ὕμνεειν Ὡπὶν τε καὶ Ἀργὴν οὐνομάζοντάς τε καὶ ἀγείροντας (οὗτος δὲ ὁ Ὀλὴν καὶ τοὺς ἄλλους παλαιούς ὕμνους ἐποίησε ἐκ Λυκίας ἐλθὼν τοὺς ἀειδομένους ἐν Δήλῳ).

⁵) Festus, *De verborum significatu*, s. v. *Salias virgines* (439 Z. 18 Lindsay): Salias virgines Cincius ait esse conducticias, quae ad Salios adhibeantur cum apicibus paludatas, quas Aelius Stilo scripsit sacrificium facere in Regia cum pontifice paludatas cum apicibus in modum Saliorum. Vgl. R. Cirilli: *Les prêtres danseurs de Rome, Étude sur la corporation sacerdotale des Saliens* (Paris 1913) 78.

Salier einen Chor junger Mädchen, die in ritueller Tracht gottgeweihter Tänzerinnen bei ihrem Opfer amtierten. Fast regelmäßig aber werden Frauenchöre genannt bei den Beschreibungen der römischen Sühn- und Bittprozessionen⁶. Bei besonderen Anlässen verlangten die Sibyllinischen Bücher, daß erlesene Jungfrauen und keusche Knaben den Göttern das *carmen* vortrugen. So berichtet Horaz, *Carmen saeculare* 4—8:

„*Tempore sacro*
Quod Sibyllini monuere versus
Virgines lectas puerosque castos
Dis, quibus septem placuere colles,
Dicere carmen.“

Nach Livius 27, 37 schrieb der Ritus der Sibylle vor, daß dreimal neun Jungfrauen bei der Sühneprozession durch die Stadt Rom den Bittgesang singen sollten⁷.

Nicht minder waren bei den Juden Frauenchöre im Gottesdienste üblich. Bei dem Dankgottesdienst nach der Errettung aus der Knechtschaft der Ägypter führt Mirjam den Frauenchor⁸ an (Exodus 15, 20, 21), wie auch beim Jahresfeste des Herrn zu Silo die Töchter Israels singend und tanzend mitwirken (Richter 21, 21). Ebenso berichtet Philo von der Beteiligung der Frauen am gottesdienstlichen Gesange der Therapeutengemeinschaften. Er beschreibt den Vigiliengottesdienst also: „Nach dem Mahle halten sie die Nachtfeier, die auf folgende Weise von statten geht: es erheben sich alle gemeinschaftlich und es bilden sich zuerst zwei Chöre durch die Mitte des Speisesaales, der eine

⁶) Macrobius, *Saturnaliorum* 1, 6, 14 (25 Z. 5 Eyssenhardt): *acta igitur obsecratio est pueris ingenuis itemque libertinis sed et virginibus patrimis matrimisque pronuntiantibus carmen: ex quo concessum ut libertinorum quoque filii, qui ex iusta dumtaxat matrefamilias nati fuissent, togam praetextam et lorum in collo pro bullae decore gestarent.* Vgl auch Livius, *Historiarum* 27, 37, 7 f.; 31, 12, 9 f.

⁷) Vgl. F. J. Dölger, *Sol salutis* (Münster² 1925) 88 und 95.

⁸) Philo, *De vita Moysis* I § 180 (163 Z. 13 Cohn): τὸ μέγα τοῦτο καὶ θαυμαστὸν ἔργον Ἑβραῖοι καταπλαγέντες ἀναιμωτῇ νίκῃν οὐκ ἔλπισθεισαν ἤσαντο καὶ κατιδόντες ἐν ἀκαρεῖ φθορὰν ἀθρόαν πολεμίων δύο χόρους, τὸν μὲν ἀνδρῶν, τὸν δὲ γυναικῶν, ἐπὶ τῆς ἡϊόνος στήσαντες εὐχαριστικούς ὕμνους εἰς τὸν θεὸν ᾄδον, ἐξάρχοντος Μωυσέως μὲν τοῖς ἀνδράσιν, ἀδελφῆς δὲ τούτου ταῖς γυναιξίν· ἡγεμόνες γὰρ οὗτοι τῶν χορῶν ἐγεγέννητο. Nach Philo hat es sich dort also um einen antiphonarischen Wechselgesang zwischen dem Männer- und dem Frauenchor gehandelt.

von Männern, der andere von Frauen. Als Führer und Vorsänger wird für jeden der angesehenste und taktvollste gewählt. Dann singen sie Hymnen auf Gott, in vielen Metren und Melodien komponiert, bald zusammen, bald in Wechselgesängen, indem sie dabei die Hände rhythmisch bewegen und tanzen und unter Anrufung Gottes Lieder vortragen, bald Festzugslieder, bald Chorgesänge, chorweise wechselnd nach Strophen und Gegenstrophen^{8a}.

Wie stellt sich nun das Christentum zum Frauengesange im Gottesdienst? In den ersten beiden Jahrhunderten hören wir wenig von einer Beteiligung der Frauen am Gesange der Gemeinde. Doch nahmen die Frauen ganz sicher an dem gottesdienstlichen Gesange teil. Eine Ausschließung der Frauen hätte in scharfem Gegensatz gestanden zu der schon von Ignatius von Antiochien so stark betonten und bei den Kirchenvätern der ersten christlichen Jahrhunderte so lebendigen Idee der seelischen Gemeinschaft, die gerade durch den gemeinsamen Gesang, bei dem „alle wie aus einem Munde“ singen, wie es immer wieder heißt, verkörpert wird. Gerade deshalb hat ja dieser Gesang besondere Fürbittkraft bei Gott, weil alle an ihm teilnehmen. Ignatius von Antiochien⁹ schreibt in dem Briefe an die Epheser: „Aber auch alle einzeln sollt ihr zum Chor werden, auf daß ihr in Eintracht zusammenklingend, Gottes Tonart in Einheit darstellend, mit einer Stimme durch Jesus Christus dem Vater lobsinget, auf daß er euch höre.“ In bedeutend späterer Zeit

^{8a}) Philo, *De vita contemplativa* 11 § 83 (VI 68 Z. 17 Cohn-Reiter): Μετὰ δὲ τὸ δεῖπνον τὴν ἱερὰν ἄγουσι παννυχίδα. ἄγεται δὲ ἡ παννυχὶς τὸν τρόπον τοῦτον· ἀνίστανται πάντες ἄνθρωποι, καὶ κατὰ μέσον τὸ συμπόσιον δύο γίνονται τὸ πρῶτον χοροί, ὁ μὲν ἀνδρῶν, ὁ δὲ γυναικῶν· ἡγέμων δὲ καὶ ἑξαρχος αἰρεῖται καθ' ἕτερον ἐντιμωτάτος τε καὶ ἑμμελέστατος. εἶτα ἄδουσι πεποιημένους ὕμνους εἰς τὸν θεὸν πολλοῖς μέτροις καὶ μέλεσι, τῇ μὲν συνηχοῦντες, τῇ δὲ καὶ ἀντιφώνοις ἁρμονίαις ἐπιχειρονομοῦντες καὶ ἐπορχοῦμενοι, καὶ ἐπιθειάζοντες τότε μὲν τὰ προσόδια, τότε δὲ τὰ στάσιμα, στροφάς τε τὰς ἐν χορείᾳ καὶ ἀντιστροφάς ποιοῦμενοι. Über die Beziehungen der Therapeuten zu den alten Prophetenvereinen Israels, bei denen eine ähnliche religiöse Betätigung begegnet, vgl. H. Junker, *Prophet und Seher in Israel* (Trier 1927) 19 f.

⁹) Ignatius von Antiochien, *Epist. ad Ephesios* 4 (Apost. Väter I 83 Z. 27 Funk-Bihlmeyer): καὶ οἱ κατ' ἄνδρα δὲ χορὸς γίνεσθε, ἵνα σύμφωνοι ὄντες ἐν ὁμοιοῖς, χρῶμα θεοῦ λαβόντες ἐν ἐνότητι, ἄδετε ἐν φωνῇ μιᾷ διὰ Ἰησοῦ Χριστοῦ τῷ πατρὶ, ἵνα ὑμῶν καὶ ἀκούσῃ. Die Übersetzung nach F. J. Dölger, *Sol salutis* (Münster² 1925) 91.

beklagt Chrysostomus¹⁰, daß gerade dieser innere Wert des gemeinschaftlichen Gesanges verlorengegangen ist. Er schreibt in seiner 36. Homilie zum ersten Korintherbrief: „Soll ich auch noch einen andern Schatzkasten nennen, der seines ursprünglichen Schmuckes beraubt ist? Vor alters kamen alle zusammen und psallierten gemeinschaftlich. Dasselbe tun wir auch jetzt noch; aber damals war in allen ein Herz und eine Seele; jetzt aber kann man nicht in einer Seele solche Eintracht gewahren, sondern überall eine gewaltige Zwietracht.“ (Er redet dann über das Schwätzen in der Kirche und fährt fort:) „Aber du kannst nicht schweigen? Nun so gehe hinaus, damit du nicht auch andern schadest, denn in der Kirche soll immer nur eine Stimme gehört werden, wie wenn es nur ein Leib sei. Darum spricht der Vorleser allein, und selbst der Bischof sitzt da und hört schweigend zu. So singt auch der Sänger allein, und wenn alle antwortend einfallen, so ist es, als wenn nur eine Stimme ertöne.“ Gerade wegen dieser seelischen κοινωνία verteidigt ein Zeitgenosse des heiligen Chrysostomus, der heilige Ambrosius¹¹, die Teilnahme der Frauen am gottesdienstlichen Gesange. Er bemerkt

¹⁰) Chrysostomus, *Homilia 36 in Epist. I ad Corinthios* (PG 61, 313): Εἶπω καὶ ἄλλην θήκην κεκενωμένην τοῦ πατρῷου κόσμου; συνήεσαν τὸ παλαιὸν ἅπαντες, καὶ ὑπέβαλλον κοινῇ. Τοῦτο ποιοῦμεν καὶ νῦν· ἀλλὰ τότε μὲν ἐν ἅπασι μία ψυχὴ ἦν, καὶ καρδιά μία· νῦν δὲ οὐδὲ ἐν μιᾷ ψυχῇ τὴν ὁμόνοιαν ἐκείνην ἴδοι τις ἔν, ἀλλὰ πολὺς ὁ πόλεμος πανταχοῦ. . . Ἄλλ' οὐ δύνασαι σιγᾶν; Οὐκοῦν ἔξιθι, ἵνα μὴ καὶ ἐτέροις γένῃ βλάβη. Καὶ γὰρ μίαν ἐν ἐκκλησίᾳ δεῖ φωνὴν εἶναι αἰεὶ, καθάπερ ἐνὸς ὄντος σώματος. Διὰ τοῦτο καὶ ὁ ἀναγινώσκων μόνος φθέγγεται· καὶ αὐτὸς ὁ τὴν ἐπισκοπὴν ἔχων ἀνέχεται σιγῇ κατῆμενος· καὶ ὁ ψάλλων ψάλλει μόνος· κἂν πάντες ὑπηχώσιν, ὥς ἐξ ἐνὸς στόματος ἡ φωνὴ φέρεται.

¹¹) Ambrosius, *In Psalm. I* (PL 14, 925): Mulieres Apostolus in ecclesia tacere iubet: psalmum etiam bene clamant: hic omni dulcis aetati, hic utrique aptus est sexui: Hunc senes rigore senectutis deposito canunt, hunc veterani tristes in cordis sui iucunditate respondent, hunc iuvenes sine invidia cantant lasciviae, hunc adolescentes sine lubricae aetatis periculo et tentamento concinunt voluptatis, iuenculae ipsae sine dispendio matrimonialis psallunt pudoris, puellulae sine prolapsione verecundiae cum sobrietate gravitatis hymnum Deo inflexae vocis suavitate modulantur. Hunc tenere gestit pueritia, hunc meditari gaudet infantia, quae alia declinat ediscere. Ludus quidam est iste doctrinae maioris profectus, quam cum seria traditur disciplina. Quantum laboratur in ecclesia, ut fiat silentium, cum lectiones leguntur? Si unus loquatur, obstrepunt universi; cum psalmus legitur, ipse sibi est effector silentii. Omnes loquuntur, et nullus obstrepat. . . Magnum plane unitatis vinculum, in unum chorum totius numerum plebis coire!

mit Rücksicht auf das „*mulier taceat in ecclesia*“: „Der Apostel befiehlt zwar, daß die Weiber in der Kirche schweigen sollen, aber die Psalmen singen sie sehr gut. Ist doch zum Psalmen- gesange jedes Alter und Geschlecht geschickt. Die Greise legen dabei die Strenge des Alters ab, die jüngeren Männer singen ihn ohne den Vorwurf der Üppigkeit, die Jünglinge ohne Gefahr für ihr empfängliches Alter und ohne Versuchung zur Wollust. die zarten Mädchen ohne Einbuße an frauenwürdiger Schamhaftigkeit, und die Jungfrauen und Witwen lassen ohne Gefährdung der Sittsamkeit ihre tonreichen Stimmen erklingen.“ Und jetzt folgt die Begründung: „Denn es ist ein gewaltiges Band der Einheit, wenn eine so große Volkszahl zu einem Chore zusammenkommt. Die Saiten der Zither sind ungleich, doch klingen sie zusammen. Jedoch auf der sehr geringen Anzahl der Saiten greifen auch Virtuosen oft fehl; aber im Gemeindegesang läßt der heilige Geist als Künstler keine Dissonanz zu.“

Handelt es sich hier um eine Teilnahme der Frauen am Volksgesange, so hören wir von eigenen Jungfrauenchören, die Ephraem begründete, um seine Hymnen im Gottesdienst zum Vortrag zu bringen. Schon ein Jahrhundert vorher hatte Paul von Samosata eine ähnliche Neuerung eingeführt. Bei Eusebius¹² heißt es von ihm: „Die Lieder zu Ehren unseres Herrn Jesus Christus schaffte er ab als zu neu und von zu wenig alten Männern verfaßt, zu seiner eigenen Verherrlichung dagegen ließ er am ersten Ostertage mitten in der Versammlung durch Weiber Lieder vortragen. Schon das Anhören möchte in einem Schauder erregt haben.“ Von Ephraem hören wir Ähnliches. „Er setzte in Edessa Bundestöchter ein, lehrte sie Madraschen . . . und sie sammelten sich in der Kirche an den Herrenfesten, Sonntagen und Martyrerfesten¹³“ Gerade durch den Hymnengesang

¹²) Eusebius, *Historia eccles.* 7, 30, 10 (GCS Eusebius II 2, 710 Schwartz): ψαλμοὺς δὲ τοὺς μὲν εἰς τὸν κύριον ἡμῶν Ἰησοῦν Χριστὸν πύσας ὡς δὴ νεωτέρους καὶ νεωτέρων ἀνδρῶν συγγράμματα, εἰς αὐτὸν δὲ ἐν μέσῃ τῇ ἐκκλησίᾳ τῇ μεγάλῃ τοῦ πάσχα ἡμέρᾳ ψαλμοῦδεῖν γυναῖκας παρασκευάζων, ὧν καὶ ἀκούσας ἂν τις φρίξειεν. Vgl. dazu auch: *Die Papstbriefe*, 3. Synode von Antiochien cap. 2 (Mansi I 1095), sowie *History of the Patriarchs* (PO 1, 194 Evetts).

¹³) O. Braun, *Buch der Synhados* (Stuttgart 1900) 341. Über *Madrasche* = „Lieder zum Singen“ im Gegensatz zu *Memre* = „metrische Reden“ vgl. O. Bardenhewer, *Geschichte der altkirchlichen Literatur* IV (Freiburg 1924) 344.

und den Vortrag dieser Hymnen durch Frauenchöre hatten die Häretiker Bardesanes und Harmonios soviel Zulauf. Ephraem begegnet dieser Gefahr nur wirksam, indem er selbst Hymnen durch Frauenchöre vortragen läßt. Es berichtet uns darüber ein Auszug aus einem Anonymus bei Assemani: „Als der heilige Ephraem sah, wie alle durch den Gesang (der Häretiker) weggerissen wurden und da er die Seinen von weltlichen und unehrbaren Spielen und Choraufführungen fernhalten wollte, gründete er selbst Chöre gottgeweihter Jungfrauen, lehrte sie Hymnen und Responsorien von wunderbarem Inhalt über die Geburt Christi, seine Taufe, sein Fasten, sein Leiden, seine Auferstehung und Himmelfahrt, über die Martyrer, über die Toten; er ließ die gottgeweihten Jungfrauen an allen Festen des Herrn und der Martyrer sowie an den Sonntagen zur Kirche kommen. Er selbst aber war wie ein Vater und Zitherspieler des heiligen Geistes in ihrer Mitte, lehrte sie musikalische Weisen und die Gesetze des Gesanges¹⁴.“

Noch eine andere Art der Beteiligung der Frauen an der Ausführung des gottesdienstlichen Gesanges ist uns überliefert. Es ist bekannt, daß der Psalmengesang in den Frauenklöstern eifrig gepflegt wurde¹⁵. Die Ordensfrauen nehmen nun aber seit dem vierten Jahrhundert auch an dem Psalmendienst in der Stadtkirche tätigen Anteil. Maruta von Maiphakat (zweite Hälfte des vierten Jahrhunderts) sagt: „Es ist der Wille der allgemeinen Synode, daß die Stadtkirchen nicht ohne die Klasse der Schwestern sein sollen. Diese sollen einen eifrigen Meister

¹⁴) Assemani, *Bibliotheca Orientalis* I (Romae 1720) 47—48: Videns beatus Ephraem quantum omnes cantu caperentur, illosque a profanis et inhonestis lusibus choreisque evocare cupiens, choros virginum Deo sacrarum instituit docuitque hymnos et scalas et responsoria, sublimibus et spiritualibus sentiis referta de Christi nativitate, baptismo, ieiunio, actibus, passione, resurrectione et ascensione, de martyribus, de paenitentia, de defunctis; effecit ut virgines Deo sacrae ad ecclesiam convenirent cunctis solemnibus Domini festis et martyrum solemnitatibus atque diebus dominicis. Ille vero, velut pater et spiritus cithaeredus, in medio aderat, docebatque modos musicos et modulandi carminis leges. Vgl. auch Bedjan, *Acta Martyrum* III (Paris 1893) 653. Nach J. Jeanin, *Mémoires liturgiques syriennes et chaldéennes* (Paris 1922) 144 ist Assemanis Übersetzung inhonestis lusibus choreisque ungenau. Der ursprüngliche Text hat: „Tänze unter Tympanonbegleitung“.

¹⁵) Vgl. S. Schiwietz, *Das morgenländische Mönchtum* II (Mainz 1913) 179.

haben und in der Schriftlesung und besonders im Psalmen dienst unterrichtet werden. Das bestimmt die Synode ohne Anathem¹⁶.“ Diese Schwestern rezitierten gemeinsam mit den Brüdern die Psalmen in der Stadtkirche. Maruta gibt deshalb für den Bischof die Anweisung: „Auch visitiere er mit großem Fleiß den ganzen Opferdienst, ebenso sehe er, wie die Brüder und Schwestern den äußeren Dienst im Tempel verwalten, daß sie keine häretischen Kanonen dabei vollziehen aus Unwissenheit, daß ihr Dienst nicht verwirrt und ungeordnet sei, daß sie (nicht) eilen und die Wörter verschlucken, daß bei der Psalmodie alles vollzogen werde, und daß sie nicht die Congrua der Kirche verzehrend die Zeiten des Dienstes versäumen¹⁷.“ Ein noch deutlicheres Zeugnis für diese Tatsache haben wir in dem Bericht der gallischen Pilgerin Aetheria (± 386). Sie schildert den Morgengottesdienst in der Grabeskirche in Jerusalem: „An den einzelnen Tagen werden vor dem Hahnenschrei alle Tore der Anastasis geöffnet und es steigen herab alle Mönche und Jungfrauen, monazontes und parthenae, wie man hier sagt, und nicht nur diese, sondern auch Laien, Männer und Frauen . . . Und von jener Stunde an werden bis zum Tagesanbruch Hymnen und Psalmen im Wechselgesang gesungen, und ähnlich auch bei Antiphonen. Und nach den einzelnen Hymnen wird ein Gebet gesprochen¹⁸.“ Noch im Jahre 676 werden auf einer nestorianischen Synode des Mar Georg I Regeln für die Kleidung und Frisur dieser Gelübdeschwestern aufgestellt. Im Kanon 9 dieser Synode heißt es nämlich: „Die Weiber, welche sich einmal für den jungfräulichen Stand und das keusche Bundesschema ausgesondert, sollen sich durch Kleidertracht und Haarschnitt unterscheiden. Vor allem sollen sie die Psalmen rezitieren lernen, den Kirchendienst besorgen und auf

¹⁶) O. Braun, *Marutha von Maipherkat, De sancta Nicaena synodo can. 41* = *Kirchengeschichtliche Studien IV* 3 (Münster 188) 87.

¹⁷) O. Braun, a. a. O. can. 60 S. 101.

¹⁸) *Peregrinatio Aetheriae* 24, 1 (CSEL 39, 71 Z 12 ff. Geyer): Nam singulis diebus ante pullorum cantum aperiuntur omnia hostia Anastasis et descendunt omnes monazontes et parthenae, ut hic dicunt, et non solum hii, sed et laici praeter viri et mulieres, qui tamen volunt maturius vigilare. Et ex ea hora usque in lucem dicuntur hymni et psalmi respondentur, similiter et antiphonae: et cata singulos ymnos fit oratio.

die Zeit ihrer Madraschen achthaben¹⁹. Das Singen der Madraschen oder Hymnen scheint nur den Gelübdeschwestern vorbehalten gewesen zu sein. Während die Gelübdebrüder nur Psalmen lernen, sollen die Schwestern außerdem noch Hymnen einüben²⁰. Das war das Neue an der Praxis Ephraems, die schnell in allen größeren Stadtkirchen durchgeführt wurde.

Dagegen wird der Vortrag von Psalmen durch Frauen öfter bezeugt. So sagt der syrische Dichter Cyrillonas in dem von ihm erhaltenen Bittgesang für das Allerheiligenfest des Jahres 396: „Siehe, Hymnen ertönen im Munde der Kinder, und Frauen singen deine Psalmen²¹.“ In der Kirchengeschichte des Theodoret von Cyrus wird eine Publia erwähnt. „Diese hatte einen Chor“, heißt es dort²², „von Jungfrauen, die lebenslängliche Jungfrauschaft gelobt, und pries mit ihnen fortwährend Gott, den Erhalter und Schöpfer. Als nun der Kaiser (sc. Julian) vorüberging, sangen sie lauter als gewöhnlich, weil sie den Missetäter für verächtlich und lächerlich hielten. Sie sangen aber am meisten jene Gesänge, welche die Schwäche der Götzenbilder verspotten, und sprachen mit David: Die Götzen der Heiden sind Silber und Gold, Werke der Menschenhände (Ps. 113). Ähnlich mögen werden, die sie machen und alle, die auf sie vertrauen.“

Haben wir es hier mit einer Art Klostergesang zu tun, so zeigt uns das sog. Testament unseres Herrn, das in seiner jetzigen Form etwa aus dem fünften Jahrhundert stammt, deutlich wieder den Gesang der Frauen in der Kirche. Es heißt dort: „Dem, der in der Kirche psalliert (wohl als Vorsänger), sollen die Jungfrauen und Knaben psallierend antworten²³.“

¹⁹) J. Chabot, *Synodicon orientale ou Recueil des Synodes Nestoriens* (Paris 1902) 486.

²⁰) C. Kayser, *Die Canones Jakobs von Edessa* (Leipzig 1886) 111.

²¹) Bickell-Landersdorfer, *Ausgewählte Schriften der syrischen Dichter* = BKV 6 (Kempten 1913) 20.

²²) Theodoret, *Historia eccles.* III 19, 2 (GCS 197, Z. 18 Parmentier): Ἀὕτη χορὸν ἔχουσα παρθένων τὴν διὰ βίου παρθενίαν ἐπηγγελμέναν, αἱ μὲν ὕμνει τὸν πεποιηκότα καὶ σεσωκότα θεόν· τοῦ δὲ βασιλέως παριόντος γεγωνότερον κοινῇ ἔψαλλον, εὐκαταφρόνητον ἡγοούμεναι καὶ καταγέλαστον τὸν ἀλάστορα. ἦδον δὲ μάλιστα ἐκεῖνα τὰ ῥήματα, ἃ τῶν εἰδώλων κομφοῦει τὴν ἀσθένειαν, καὶ μετὰ τοῦ Δαβὶδ ἔλεγον: Τὰ εἶδωλα τῶν ἐθνῶν ἀργύριον καὶ χρυσίον ἔργα χειρῶν ἀνθρώπων.

²³) Testamentum D. N. J. Chr. II 22 (143 Rahmani): Ei, qui in ecclesia psallit, virgines et pueri respondeant psallentes.

Ja, nicht nur beim gemeinschaftlichen Volksgesange wirken die Jungfrauen mit, sondern auch beim Vorsingen. „Sie sollen Psalmen und vier Kantika singen, und zwar eins aus Moses, eins aus Salomon und die andern aus den Propheten, und zwar so, daß die Kinder, zwei Jungfrauen, drei Diakone und drei Presbyter psallieren²⁴.“ Verständlicher wird diese Tatsache schon, wenn wir in der arabischen Überlieferung der *Canones* der Apostel²⁵ erfahren, daß auch das Lektorenamt von Frauen verwaltet werden konnte und durfte. Es werden dort aufgezählt Diakonissen, Subdiakonissen und Lektorinnen. Kantorat und Lektorat wurden sehr oft von einer und derselben Person verwaltet, wie es ja in kleineren Kirchen ganz natürlich war²⁶. Es wäre also sehr gut denkbar, daß auch diese Lektorinnen zugleich Vorsängerinnen waren, zumal der Kirchengesang in der ältesten Zeit meist einem rezitativen Lesen gleichkam. Zu dieser Annahme berechtigt auch wohl Kanon 52 der erwähnten arabischen Apostelkanones, der den Kindern den Platz am Ambo zuweist, an dem die Lektorin ihr Amt ausübt²⁷, werden doch auch die im sogenannten Testament unseres Herrn als gemeinsam psallierend erwähnten *pueruli* und *duae virgines* wohl zusammen gestanden haben, so daß die Platzordnung hier und dort Ähnlichkeiten aufweist.

Aber nicht überall erfreute sich der Gesang der Frauen in der Kirche der gleichen Beliebtheit. Es werden immer mehr Stimmen laut, die ihn verbieten, bis er vollständig verstummt. Wir haben in der Didaskalie der 318 Väter bereits ein

²⁴) *Testamentum* D. N. J. Chr. I 26 (55 Rahmani): Psallant psalmos et cantica quatuor, unum quod ex Moyse, (alia) ex Salomone et ex Prophetis alia sic: Psallentes pueruli, duae virgines, tres diaconi, tres presbyteri.

²⁵) *Les Canons des Apôtres* (texte arabe) can. 53 (PO 8, 639 Perier): Quant aux diaconesses, aux sous-diaconesses et aux lectrices, nous nous sommes déjà exprimés à leur sujet.

²⁶) Vgl. Sozomenus, *Historia eccles.* 4, 3 (PG 67, 1113): ὁ δὲ Μαρκανδὸς ψάλτης καὶ ἀναγνώστης τῶν θείων Γραφῶν. Vgl. auch Athanasius, *Ad Marcell.* 12 (PG 27, 24). Vgl. F. Wieland, *Die genetische Entwicklung der sog. Ordines minores in den drei ersten Jahrhunderten* == 7. *Supplementheft der Röm. Quartalschrift* (Rom 1897) 165.

²⁷) *Les canons des apôtres*, can. 52 (PO 8, 635 Perier): Les enfants se tiendront près de l'ambon et un autre diacre les surveillera pour réprimer leur turbulence.

rechtskräftiges Verbot des gottesdienstlichen Frauengesanges vor uns; es muß aber schon lange vorher der Kampf gegen die Beteiligung der Frauen am gottesdienstlichen Volksgesange eingesetzt haben. In der erwähnten Didaskalie heißt es: „Es ist den Frauen zu befehlen, in der Kirche nicht zu reden, auch nicht leise, noch mitzusingen, noch mitzuantworten, sondern nur zu schweigen und zu Gott zu beten²⁸.“ Der Text stammt nach P. Batiffol²⁹ etwa aus dem Jahre 375. Dieselbe Ansicht vertritt Cyrill von Jerusalem († 386). In seiner Einleitungskatechese³⁰ spricht er über die Ordnung in der Kirche: „Die Jungfrauen sollen bei den Zusammenkünften ganz leise Psalmen singen oder lesen; nur mit den Lippen sollen sie sprechen, so daß man nichts hört. Denn ich gestatte dem Weibe nicht, in der Kirche zu reden. Die Frauen sollen es ebenso machen. Wenn sie beten, sollen sie ihre Lippen bewegen, doch darf man ihre Stimme nicht vernehmen.“ Isidor von Pelusium (440) sagt³¹: Die Frauen hätten anfangs zur Verhütung ihres Geschwätzes mitsingen dürfen; die Apostel und Vorsteher der Kirche hätten das damals erlaubt. Später habe man ihnen diese Erlaubnis wieder entziehen müssen, da man die Erfahrung machen mußte, daß sie aus den göttlichen Gesängen nicht nur keine bußfertige Gesinnung (κατάνυξις) gewannen, sondern die Süßigkeit der Melodie zu Aufregung aller Art benutzten und

28) Didascalia CCCXVIII patrum 8 (18 Z. 1—14 Batiffol):

γυναῖξί δὲ παραγγέλλεσθαι ἐν ἐκκλησίαις μὴ λαλεῖν, μηδὲ ἐν ψιθυρισμῷ, μήτε συμφάλλειν, μήτε συνυπακούειν, εἰ μὴ μόνον σιγᾶν, καὶ εὐχεσθαι θεῷ δὲ ἐντεύξεως καὶ σεμνῆς πολιτείας.

29) P. Batiffol, *Studia Patristica* (Paris 1889) 138.

30) Cyrill, *Procatech.* 14 (PG 33, 356): Καὶ ὁ σύλλογος πάλιν ὁ παρθενικός οὕτω συνειλέχθω ἢ ψάλλον ἢ ἀναγινώσκων ἡσυχῇ. ὥστε λαλεῖν μὲν τὰ χεῖλη, μὴ ἀκούειν δὲ τὰ ἀλλότρια ὅτα· γυναῖκι γὰρ λαλεῖν ἐν ἐκκλησίᾳ οὐκ ἐπιτρέπω. Καὶ ἡ ἑγγαμος δὲ ὁμοίως μιμείσθω. καὶ προσευχέσθω καὶ τὰ χεῖλη κινεῖσθω, φωνὴ δὲ μὴ ἀκουέσθω.

31) Isidorus Pelusiota, *Epistula* 1, 90 (PG 78, 244): Τὰς ἐν ἐκκλησίαις φλυαρίας καταπαῦσαι βουλόμενοι οἱ τοῦ Κυρίου ἀπόστολοι, καὶ τῆς ἡμῶν παιδεύται καταστάσεως, ψάλλειν ἐν αὐταῖς τὰς γυναῖκας συνετῶς συνεχώρησαν. Ἄλλ' πάντα εἰς τουναντίον ἐτρέπη τὰ θεοφόρα διδάγματα καὶ τοῦτο εἰς ἔκλυσιν καὶ ἁμαρτίας ὑπόθεσιν τοῖς πλείοσι γέγονε. Καὶ κατάνυξιν μὲν ἐκ τῶν θείων ὕμνων οὐχ ὑπομένουσι. τῇ δὲ τοῦ μέλους ἡδύτητι εἰς ἑρεθισμὸν παθημάτων χρώμενοι, οὐδὲν αὐτὴν ἔχειν πλεον τῶν ἐπὶ σκηνῆς ἁσμάτων λογίζονται. Χρὴ τοίνυν, εἰ μέλλοιμεν τὸ τῷ θεῷ ἀρέσκον ζητεῖν . . ., παύειν ταύτας καὶ τῆς ἐν ἐκκλησίᾳ φθῆς.

sie ganz mit denselben Augen betrachteten, wie die Lieder auf dem Theater.

Welches waren die Gründe, die zu diesem Ausschluß der Frauen vom Gesange in der Kirche führten? Es sind verschiedene. Den Hauptgrund bilden die Häretiker, bei denen die Frauen bedeutende Stellungen als Prophetinnen, Lehrerinnen, Diakonissen und Sängerinnen einnahmen. Den Anfang machten die Gnostiker mit dieser Einrichtung. So wissen wir, daß Frauen, die im Dienste Marcions standen, solche Ämter bekleideten³². Tertullian äußert sich verschiedentlich sehr scharf über diese Neuerung der Häretiker. „Selbst die häretischen Weiber, wie dreist sind sie!“ ruft er einmal aus. „Sie unterstehen sich zu lehren, zu disputieren, Exorzismen vorzunehmen, Heilungen zu versprechen, vielleicht auch noch zu taufen³³.“ Nicht überall hatte man ebendieselbe Praxis wie

³²) Irenaeus, *Adversus haereses* I 13,2 (PG 7, 580): Πάλιν δὲ γυναῖξιν ἐπιδοῦς ἐκπώματα κεκραμένα, αὐτὰς εὐχαριστεῖν ἐγκαλεῖται, παρεστῶς αὐτοῦ. — Hieronymus, *Epistula* 133 (*ad Ctesiphontem*) (CSEL 56, 248 Z. 3 Hilberg). Vgl. ferner Th. Schermann, *Ein Weiherituaie der römischen Kirche am Schlusse des ersten Jahrhunderts* (München-Leipzig 1913) 36; A. v. Harnack, *Die Mission und Ausbreitung des Christentums in den ersten drei Jahrhunderten* (Leipzig 4 1924) II 601 ff.

³³) Tertullian, *De praescriptione* 41 (II 39 Oehler). Vgl. auch *De baptismo* 17. In montanistischer Zeit ändert er seine Ansicht nicht, denn nach *De exhortatione castitatis* 10 und *De ieiunio* 1 hält er zwar Prisca, Priscilla und Maximilla für heilige Prophetinnen, aber in *De virginibus velandis* 9 (I 895 Oehler) bemerkt er ausdrücklich: Non permittitur mulieri in ecclesia loqui, sed nec docere, nec tingere, nec offerre, nec ullius virilis muneris, nedum sacerdotalis officii sortem sibi vindicare. Nach Th. Schermann, *Die allgemeine Kirchenordnung, frühchristliche Liturgien und kirchliche Überlieferung = Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums, Ergänzungsband III* 2 (Paderborn 1915) 204 ist das 26. Kapitel der sog. Apostolischen Kirchenordnung, das Bestimmungen über die Nichtbeteiligung der Frau an der Liturgie enthält, im Gegensatz zu gewissen Freiheiten bei den Gnostikern geschrieben. — F. Leitner, *Der gottesdienstliche Volksgesang im jüdischen und christlichen Altertum* (Freiburg 1906) 263 vermutet auch in dem späteren Erlaß des Kaisers Licinius, der den Frauen verbot, die Gotteshäuser zu besuchen und gemeinschaftlich mit den Männern Gottesdienst zu halten, eine Gegenmaßnahme gegen die Betätigung der Frauen im Gottesdienst der Gnostiker. Doch dürfte diese Annahme kaum zutreffen. Der Erlaß gab nämlich den Frauen mehr Rechte, als er ihnen nahm, und hätte darum als Abwehrmaßnahme kaum seine Dienste getan, da er den Bischöfen verbot, Frauen in den Heilswahrheiten zu unterrichten

später der heilige Ephraem, der den Zulauf zu den Häretikern einfach dadurch hemmte, daß er selbst Hymnen durch Frauenchöre vortragen ließ, wobei er sogar noch die Melodien der Häretiker übernahm und ihnen nur neuen Text unterlegte³⁴. Wie die Kirche wenigstens stellenweise den Hymnengesang lange bekämpfte, wahrscheinlich aus Abneigung gegen diese Neuerung der Häretiker^{34a}, so nahm sie auch teilweise eine ablehnende Haltung dieser stärkeren Heranziehung der Frauen zum gottesdienstlichen Gesang gegenüber ein, ja sie tat noch mehr, sie schaffte den Frauengesang ab.

Diese Entwicklung läßt sich deutlich verfolgen. Zweierlei warf man dem Paul von Samosata vor: Erstens daß er statt der bisher gesungenen Hymnen auf Christus selbst verfaßte Lieder singen und zweitens daß er am ersten Ostertage mitten in der gottesdienstlichen Versammlung durch Weiber Lieder vortragen ließ. Äußerst wichtig für die Beurteilung der Gründe, die zur Abschaffung des Frauengesanges führten, ist eine Stelle bei Hieronymus, *Contra Pelagianos*. Hieronymus führt hier nach Gennadius³⁵ eine Polemik gegen die vor 411 verfaßte Schrift des Pelagius: *Eclogarum ex divinis scripturis liber unus, capitulorum indicium in modum Cypriani praesignatus* (d. h. den Testimoniorum libri Cyprians nachgebildet). Hieronymus

und die Wahl von Lehrerinnen für den Unterricht der Frauen verordnete: Eusebius, *Eis tòn bíon Kωνσταντίνου* I 53 (GCS Eus. I 32 Z. 17 Heikel): Διὸ δὴ δεύτερον νόμον ἐτίθει, μὴ δεῖν προστάτων ἄνδρας ἅμα γυναῖξιν ἐπὶ τὰς τοῦ θεοῦ παρῆναι εὐχάς, μηδ' ἐπὶ τὰ σέμνα τῆς ἀρετῆς διδασκαλεῖα φοιτᾶν τὸ γυναικῶν γένος, μηδ' ἐπισκόπους καθηγεῖσθαι γυναῖξί θεοσεβῶν λόγων γυναικας δ' αἰρεῖσθαι γυναικῶν διδασκάλους.

³⁴) Theodoret, *Historia eccles.* 4, 29 (GCS 269 Z. 13 Parmentier): Καὶ ἐπειδὴ Ἀρμόνιος ὁ Βαρδησάνου ψδὰς τινὰς συντεθεῖκε πάλαι, καὶ τῇ τοῦ μέλους ἡδονῇ τῇ ἀσέβειαν κεράσας κατεκῆλει τοὺς ἀκούοντας, καὶ πρὸς ὀλεθρον ἤργευσεν, τὴν ἁρμονίαν τοῦ μέλους ἐκείθεν λαβὼν, ἀνέμιξε τὴν εὐσέβειαν, καὶ προσενήνοχε τοῖς ἀκούουσιν ἡδιστον ὁμοῦ καὶ δησιφόρον φάρμακον. ταῦτα καὶ νῦν τὰ ἄσματα παιδροτέρας τῶν νικηφόρων μαρτύρων τὰς πανηγύρεις ποιεῖ. Ebenso Sozomenus, *Historia eccles.* 3, 16; Cassiodor, *Historia tripartita* 8, 6 (PL 69, 1114).

^{34a}) Die Haeresie kommt nach damaliger Anschauung in dem Ersatz des Psalmen- durch Hymnengesang deutlich zum Ausdruck. Vgl. z. B. O. Braun, *Maruta von Maipherkat, De sancta Nicaena synodo = Kirchengeschichtliche Studien* IV 3 (Münster 1898) 47: „Statt des Petrus haben sie sich gesetzt als (Haupt) der Apostel den Marcion (und statt der Psalmen haben sie sich gedichtet) Hymnen (madrascöh).“

³⁵) Gennadius, *De viris illustribus* 43 (77 Z. 17 Richardson).

zitiert die tituli einer Reihe dieser capitula. Er redet den Pelagius an: „Freilich bist du so galant, daß du, um dir die Gunst deiner Amazonen zu gewinnen, an anderer Stelle schreibst: ‚Auch die Frauen müssen die Kenntniss des Gesetzes haben.‘ Aber der Apostel lehrt doch, daß die Frauen in der Kirche schweigen sollen und falls sie etwas nicht wissen, ihre Männer zu Hause um Rat zu fragen hätten (1. Kor. 14, 34f.). Du gibst dich nicht zufrieden damit, bei deinen Verehrerinnen die Kenntniss der Schrift vorauszusetzen, du willst dich auch an ihrer Stimme und ihren Gesängen erfreuen. Fährst du doch fort mit der Aufschrift: ‚Auch die Frauen sollen dem Herrn lobsingend.‘ Wer weiß denn nicht, daß die Frauen in ihren Schlafgemächern lobsingend sollen, fern von den Zusammenkünften der Männer und den Versammlungen der Menge? Du aber erlaubst, was nicht gestattet ist, daß sie das, was in Eingezogenheit und ohne jeden Zeugen zu tun wäre, mit dem Ansehen eines Lehrmeisters laut hinausrufen³⁶“ Es liegt also nach Hieronymus in dem Frauengesang eine Art Anmaßung, die mit der christlichen Idee von der Stellung der Frau nicht in Einklang zu bringen wäre. Der ganze Fragenkomplex hängt zusammen mit dem Problem der religiösen Emanzipation der Frau, das durch die Haltung der Häretiker in dieser Frage damals sehr heikel wurde.

Um die Ablehnung des Frauengesanges im Gottesdienst zu verstehen, ist ferner die Stellung des Christentums zum Gesang der Frauen außerhalb des Gottesdienstes, im Privatleben, zu berücksichtigen. Nun standen im Altertum die Musikantinnen und Sängerinnen in einem ganz üblen Rufe. Die bei den Gelagen auftretenden Flöten, Saitenspielerinnen und Sängerinnen waren Hetären. In den Hetärengesprächen Lukiāns von Samosata

³⁶) Hieronymus, *Contra Pelagianos* 1, 25 (PL 23, 519): Verum tu tantae es liberalitatis, ut favorem tibi apud Amazonas tuas concilies, ut in alio loco scripseris, „scientiam legis etiam feminas habere debere“, cum Apostolus doceat esse tacendum mulieribus in ecclesia, et si quid ignorant, domi suos viros debere consulere. Nec sufficit tibi dedisse agmini tuo scientiam Scripturarum, ut earum voce et canticis delecteris. Jungis enim et poenis in titulo quod et feminae Deo psallere debeant. Quis enim ignorat, psallendum esse feminis in cubiculis suis, et absque virorum frequentia et congregatione turbarum? Verum tu donas, quod non licet; ut quod verecunde facere debeant, et absque ullo arbitro, magistri auctoritate proclament.

hören wir fast nur von Musikantinnen und Sängerinnen³⁷. Sallust sagt von der Sempronia: „Sie spielte die Zither kunstfertiger, als einer sittsamen Frau vonnöten ist, und verstand sich auch noch auf manches andere, was einer Buhlerin zum Werkzeuge dient³⁸.“ Es ist daher kein Wunder, wenn das Christentum eine tiefe Abneigung gegen jede Betätigung der Frauen und Jungfrauen in profaner Musik oder profanem Gesange zeigt. Arnobius setzt Hetären und Saitenspielerinnen gleich. „Hat Gott“, so fragt er, „deshalb die Seelen erschaffen, daß aus den Frauen Buhlerinnen, Zither- und Lautenspielerinnen würden, die da ihre feilen Leiber hingeben³⁹?“ Kommodian sagt der christlichen Jungfrau: „*Transgrederis legem, cum te facis musicis inter*⁴⁰.“ Ein entschiedener Gegner des weltlichen Frauengesanges ist Hieronymus; in der *Epistula ad Laetam* verlangt er vom Mädchen: „*Cantica mundi ignoret*⁴¹.“ Orgel, Flöte, Leier und Zither sollen dem christlichen Mädchen eine unentdeckte Welt bleiben⁴². Kein Gefallen soll es an einer Freundin finden, „die mit geübter Kehle ein süßes Lied singt“⁴³. Denn die „Süßigkeit der Stimme verletzt durch das Ohr die Seele“⁴⁴. Basilius von Cae-

³⁷) Lukian, *Dialogi meretricii* 12, 1 § 311 (III 407 Jakobitz): ἀρτι δὲ σὺν ἑμοὶ κατακείμενος ἐπήνεις Μαγίδιον τὴν ψάλτριαν . . . καὶ ἡ αὐλητοῖς Κυμβάλιον.

³⁸) Sallust, *De coniuratione Catilinae* 25 (20 Z. 24 Ahlberg): psallere et saltare elegantius quam necesse est probae, multa alia, quae instrumenta luxuriae sunt. sed ei cariora semper omnia quam decus atque pudicitia fuit . . . libido sic accensa, ut saepius peteret viros quam peteretur.

³⁹) Arnobius, *Adv. nationes* 2, 42 (CSEL 4, 82, Z. 18 Reifferscheid): idcirco animas misit, ut in maribus exsoleti, in feminis fierent meretrices sambucistriae psaltriae, venalia ut prosternerent corpora.

⁴⁰) Kommodian, *Instructiones* 2, 7, 11—12 (GSEL 15, 82 Dombart); 2, 29, 17 ff. (CSEL 15, 86 Dombart) spricht der Dichter zu den christlichen Frauen:

Quid memorem vestes aut totam Zabuli pompam
Resputis legem, mavultis mundo placere
Saltatis in domibus, pro psalmis cantatis amores.

⁴¹) Hieronymus, *Epistula* 107 (*Ad Laetam de institutione filiae*). 4, 1 (CSEL 55, 294 Z. 1 Hilberg).

⁴²) Hieronymus, a. a. O. 8, 3 (CSEL 55, 299 Z. 19 Hilberg): surda sit ad organa; tibia, lyra et cithara, cur facta sint, nesciat.

⁴³) A. a. O. 9, 3 (CSEL 55, 300 Z. 14 Hilberg): placeat ei comes non compta atque formonsa, quae liquido gutture carmen dulce moduletur.

⁴⁴) Hieronymus, *Epistula* 128 (*Ad Pacatulam*) 4, 3 (CSEL 56, 160 Z. 15 Hilberg): vocis dulcedines per aurem animam vulnerantes.

sare a bezeichnet es als ein erbärmliches Schauspiel für fromme Augen, eine Frau statt weben, zur Leier singen zu sehen⁴⁵. Diese Strenge erhält sich noch lange fort. Im Osten bestimmt eine Synode im Jahre 576, daß die Christen von nun an ihre Töchter nicht mehr hergeben sollen, weltliche Musik zu erlernen⁴⁶. Bei W. Riedel heißt es in den Befehlen der Väter, Vorsteher und Gebieter⁴⁷: „Die Christen dürfen ihre Töchter nicht singen und spielen und ähnliches lehren, weil es nach ihrer erhabenen Religion nicht gut und schön ist.“

Freilich beziehen sich all diese Stellen auf den weltlichen Gesang und die weltliche Musik, auf deren Pflege in vornehmen heidnischen Frauenkreisen so übertrieben Gewicht gelegt wurde, brachten doch schon in der Zeit des Horaz berühmte Musiker wie Demetrius und Tigellius einen großen Teil des Tages neben den Lehnssesseln ihrer Schülerinnen zu⁴⁸. Dagegen wird der Psalmengesang den christlichen Jungfrauen immer wieder empfohlen, sicherlich als Ersatz für die verbotenen weltlichen Lieder. So schreibt Tertullian: „*sonant inter duos (coniuges) psalmi et hymni et mutuo provocant, quis melius deo suo cantet*“⁴⁹. Gerade das Fehlen dieses Psalmen- und Hymnengesanges zwischen den beiden Eheleuten bezeichnet er als einen von den großen Schäden der Mischehe: „Was wird ihr Mann ihr oder was wird sie ihrem Manne vorsingen? Fürwahr sie wird ein Stück von der Bühne zu hören bekommen⁵⁰.“ Hieronymus gibt die praktische Anweisung für die kleine Pacatula: „*Psalmos mercede decantet*“⁵¹ und in dem Briefe

⁴⁵) Basilius, *Comment. in Isaiam Prophet.* 5, 158 (PG 30, 378):

Ἐλεεινὸν θέαμα σόφροσιν ὀφθαλμοῖς, μὴ ἰστορυγεῖν γυναικα, ἀλλὰ λυρωθεῖν.

⁴⁶) J. B. Chabot, *Synodicon orientale* (Paris 1902) 386, Synode des Mar Ezechiel im Jahre 576, can. 37.

⁴⁷) W. Riedel; *Die Kirchenrechtsquellen des Patriarchats Alexandrien* (Leipzig 1900) 191.

⁴⁸) Martial 3, 63, 7 (74 Heraeus): inter femineas tota qui luce cathedras desidet; Horaz, *Saturae* 1, 10, 91 (153 Kiessling-Heinze): Discipularum inter iubeo plorare cathedras.

⁴⁹) Tertullian, *Ad uxorem* 2, 9 (I 697 (Oehler)).

⁵⁰) Tertullian, *Ad uxorem* 2, 6 (I 692 Oehler): Quid maritus suus illi, vel marito quid ipsa cantabit? Audiet sane aliquid dei coenans de taberna.

⁵¹) Hieronymus, *Epistula* 128 (*Ad Pacatulam*) 1, 3 (CSEL 56, 157 Z. 9 Hilberg).

an Laeta für die kleine Paula: „*Adhuc tenera lingua Psalmis dulcibus imbuatur*“⁵².“ An das halbwüchsige Mädchen stellt er die Forderung, es solle schon morgens früh Hymnen singen und ebenso zur dritten, sechsten und neunten Stunde⁵³. In den sogenannten *Canones* des Basilius heißt es canon 36: „Eine Jungfrau muß ihre Zunge häufig zum Psalmengesang verwenden“⁵⁴.“

Aber auch in diesem außergottesdienstlichen Psalmengesang der Frauen ließ man Maß und Vorsicht walten. In der pseudoklementinischen Schrift „Über die Jungfräulichkeit“, die etwa der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts angehört⁵⁵, wird den Ehelosen beiderlei Geschlechts verboten, bei heidnischen Gelagen christliche Psalmen und Hymnen zu singen. Es heißt dort: „Wir werfen das Heilige nicht den Hunden vor und die Perlen nicht vor die Schweine, sondern wir feiern Gottes Lob mit aller Zucht, mit aller Klugheit, mit aller Gottesfurcht und seelischen Andacht. Wir üben den heiligen Kult nicht dort aus, wo die Heiden zechen und mit unreinen Worten bei ihren Gelagen Gott lästern in ihrer Gottlosigkeit. Deshalb singen wir keine Psalmen vor den Heiden und lesen ihnen die Schrift nicht vor, damit wir nicht den Flötenspielern und Sängern und Wahrsagern ähnlich werden wie viele, die dies tun, um sich mit einem Bissen Brot zu sättigen, und wegen eines Schluck Weines gehen sie hin und singen die Lieder des Herrn in fremdem Lande der Heiden und tun so, was nicht gestattet ist“⁵⁶.“ Gregor von Nazianz⁵⁷

⁵²) Hieronymus, *Epistula* 107 (*Ad Laetam de institutione filiae*) 4, 1 (CSEL 55, 294 Z. 1 Hilberg).

⁵³) A. a. O. 9, 3 (CSEL 55, 300 Z. 18 Hilberg): *mane hymnos canere, tertia, sexta, nona hora quasi bellatricem Christi stare in acie.*

⁵⁴) W. Riedel, *Die Kirchenrechtsquellen des Patriarchats Alexandrien* (Leipzig 1906) 256.

⁵⁵) O. Bardenhewer, *Geschichte der altkirchl. Literatur* II (Freiburg² 1914) 303.

⁵⁶) Pseudo-Clemens, *De virginitate* 2, 6, 3 (PG 1, 432): „*nec proicimus sanctum canibus nec margaritas ante porcos*“, sed Dei laudes celebramus cum omnimoda disciplina et cum omni prudentia et cum omni timore Dei atque animi intentione. Cultum sacrum non exercemus ibi, ubi inebriantur gentiles et verbis impuris in conviviis suis blasphemant in impietate sua. propterea non psallimus gentilibus neque scripturas illis praelegimus, ut ne tibicinibus aut cantoribus aut hariolis similes simus sicut multi, qui ita agunt et haec faciunt, ut buccella panis saturent sese, et

will auch die göttlichen Lieder (θεῖα ᾠσματα) von der Jungfrau mehr mit dem Herzen als mit dem Munde gesungen wissen. Man überließ den Vortrag der Psalmen auch im Privatleben lieber Sängern als Sängerinnen. Von Arsilios, dem Herrscher der Iberer (heutiges Georgien), heißt es: „Und weil viele Große der Erde, diese Vergnügungssüchtigen und Sorglosen, die Gewohnheit haben, sich Sänger und Sängerinnen, diese Nichtigkeiten der Welt, zu verschaffen, um zum Vergnügen und zu vergänglichlicher Ergötzung zu singen, stellte er sich, wie König David, Sänger heiliger Gesänge an, welche bei den Mahlzeiten und zu jeder Zeit die heiligen Worte Gottes sangen, so daß sein Palast sich in nichts von einer Kirche unterschied⁵⁸.“ Wir sehen also auch hier eine vollständige Ausschaltung des Frauengesanges gegen die herkömmliche Landessitte. Es lag eben im Frauengesang nach der Ansicht mancher Väter etwas Sinnliches. Isidor von Pelusium sagt an der schon erwähnten Stelle, daß die Frauen aus den göttlichen Gesängen keine bußfertige Stimmung gewannen: κατάνυξιν ἐκ τῶν θείων ὕμνων οὐχ ὑπομένουσι. Diese Behinderung der κατάνυξις, der compunctio cordis, der Zerknirschung des Herzens, wurde dem Frauengesang zum Vorwurf gemacht. Derselbe Grund der bedrohten κατάνυξις war auch in den Klöstern der damaligen Zeit ausschlaggebend für die Abneigung gegen jede melodiose Weiterentwicklung des Gesanges, wie wir aus dem scharfen Kampfe des Abtes Nilus und Pambo gegen jede gesangliche Neuerung im Klostersgottesdienst wissen, die sich aus dem Gottesdienst der Stadtkirchen auch in den der Mönche einzuschleichen drohte⁵⁹.

Es fragt sich nun noch: Ist nicht die zu Eingang erwähnte Beteiligung der Frauenchöre am heidnischen Kult ein Grund gewesen, den Frauengesang im christlichen Gottesdienst zu be-

propter modicum vini eunt et „cantant cantica Domini in terra aliena“ gentilium ac faciunt quod non licet.

⁵⁷) Gregor von Nazianz, *Carmina lib. I, sectio III 2 praecepta ad virgines* (PG 37, 603):

Κερκίς σοι γε μέλοι, καὶ εἴρια, καὶ μελεδῶναι
Θείοις ἐν λογίοις, σοφίῃ, καὶ ᾠσματα θεῖα,
Λεπταλέης φωνῆς ἔμφρων θρόος, οὐ ἐπίδεικτος,

Ἥς πλέον ἐν πραπίδεσσι, μικρὸν δ' ἐπὶ χεῖλεσι κείσθω.

⁵⁸) R. Raabe, *Petrus der Iberer* (Leipzig 1895) 19 § 11.

⁵⁹) Vgl. unten S. 147 ff.

kämpfen? Die Frage ist wohl zu verneinen, denn dafür ist der Kampf gegen den gottesdienstlichen Frauengesang zu wenig einheitlich und zu sehr örtlich beschränkt. Außerdem setzt diese Ausschaltung ja auch erst später ein. Nach den beigebrachten Zeugnissen verläuft die Entwicklungslinie vielmehr so, daß die Frauen in der ersten christlichen Zeit allgemein und überall auf Grund der urchristlichen Idee der seelischen *κοινωνία* am liturgischen Gesange, der damals Volksgesang war, teilnahmen. Besondere Frauenchöre, die losgelöst von der Volksgemeinschaft im Gottesdienst aufgetreten wären parallel den Frauenchören im heidnischen Kult, scheint das Christentum in den ersten zwei Jahrhunderten nach den uns zur Verfügung stehenden Quellen nicht gekannt zu haben. Wir hören deshalb in den ersten beiden Jahrhunderten auch kein tadelndes Wort bezüglich des Frauengesanges. Der Kampf für oder wider den gottesdienstlichen Frauengesang entbrennt erst, als einige Häretiker, angefangen mit Paul von Samosata, dazu übergehen, eigene Frauenchöre zu gründen, die im Gottesdienste losgelöst vom gemeinschaftlichen Volksgesang selbständig auftreten. Das Vorgehen dieser häretischen Kreise ließ es nämlich einigen Vätern, unter diesen vor allem Ephraem, geraten erscheinen, aus Gründen taktischer Klugheit das Beispiel der Häretiker nachzuahmen und selbst solche Frauenchöre im Gottesdienst zu verwenden, um den Gegnern dieses Werbemittel aus der Hand zu nehmen, während die Praxis der Häretiker bei andern Vätern schärfste Opposition weckte. Damit war der Kampf um den Frauengesang in der Kirche entbrannt. Und wie jede Opposition scharf macht, besonders, wenn sie sich nicht durchzusetzen vermag, so hatte auch diese zur Folge, daß einige Väter nun sogar so weit gingen, den Frauen auch die Beteiligung am gemeinschaftlichen Volksgesange zu untersagen. Nach all dem hat also der heidnische Götterkult keinen Grund geboten, den Frauengesang im christlichen Gottesdienst auszuschalten.

Anders verhält es sich mit dem heidnischen Totenkult. Die Beteiligung der Frauen als Klageweiber an den heidnischen Totenbestattungen ist bekannt⁶⁰. Bei den Begräbnissen

⁶⁰) Vgl. unten den letzten Abschnitt: „Musik und Gesang im heidnischen und christlichen Totenkult.“

wirkten oft Frauenchöre mit. So erzählt Herodian⁶¹, daß bei den Totenfeiern zu Ehren der römischen Kaiser ein Chor vornehmer Frauen Hymnen und Päne zu Ehren des Toten sang. Die Gedächtnisse der Toten wurden meist mit großen Gelagen, Musik, Tanz und Gesang begangen. Dieser Brauch setzte sich in den Vigilienfeiern der Martyrer trotz aller Verbote fort⁶². Wir wissen aus dem Briefe des heiligen Augustinus an den Bischof Alypius von Tagaste und aus seiner Enarratio II in Psalm. 32⁶³, wie schwer es war, diese Überbleibsel des Heidentums auszurotten. Er erzählt, wie in der Kirche Gelage stattfanden, Zither gespielt und getanzt wurde. Es ist darum zu verstehen, wenn Hieronymus als Erziehungsregel für den Besuch der Martyrerbasilika dem christlichen Mädchen den Befehl gibt, nur unter Begleitung der Mutter dorthin zu gehen⁶⁴. Und an einer anderen Stelle befiehlt er der Jungfrau, sich keinen Fingerbreit von der Mutter zu entfernen bei der Vigilienfeier⁶⁵. In den Canones des Vaters Athanasius heißt es im Canon 99: Eine Jungfrau soll sich in der Nacht nicht in den Kirchen, sondern in den Klöstern aufhalten⁶⁶. Das Konzil von Auxerre (573/603) befiehlt in dieser Hinsicht in späterer Zeit⁶⁷: „Es ist nicht erlaubt, daß in der Kirche Mädchenchöre Lieder singen noch Gelage in der Kirche zu bereiten.“ Wie lange sich dieser Mißbrauch erhalten hat, ist daraus zu ersehen, daß es noch

⁶¹) Herodian 4, 2, 5 (110 Z. 12 Stavenhagen): ἐκατέρωθεν δὲ βάθρα τινὰ σύγκειται ἐν κλίμακος σχήματι, καὶ ἐπὶ μὲν θατέρου μέρους τῶν εὐγενεστάτων καὶ εὐπατριδῶν χορὸς ἔστηκε παίδων, ἐν δὲ τῇ ἀντικειμένῃ γυναικῶν τῶν ἐν ἀξιώσει εἶναι δοκουσῶν. ἄδουσι δὲ ἑκάτεροι ὕμνους τε καὶ παιάνας ἐς τὸν τετελευτηκότα, σεμνῇ μέλει καὶ θρηνώδει ἐρρυθμισμένους.

⁶²) Vgl. darüber den Schlußparagraphen „Antike Pannychis und christliche Martyrervigil“.

⁶³) Vgl. den Schlußparagraphen und oben S. 107 Anmerkung 12.

⁶⁴) Hieronymus, *Epistula* 107 (*Ad Laetam de institutione filiae*) 9, 2 (CSEL 55, 300 Z. 9 Hilberg): basilicas martyrum et ecclesias sine matre non adeat.

⁶⁵) A. a. O. 9, 2 (CSEL 55, 300 Z. 10 Hilberg): Vigiliarum dies et sollemnes pernoctationes sic virguncula nostra celebret, ut ne transversum quidem unguem a matre discedat.

⁶⁶) W. Riedel, *Die Kirchenrechtsquellen des Patriarchats Alexandrien* (Leipzig 1900) 58.

⁶⁷) Konzil von Auxerre, can. 9 (J. Hefele-H. Leclercq, *Histoire des conciles* III [1909] 1, 216).

in einer Homilie Leo IV. (874—955) heißt: „Die Gesänge und Chöre der Weiber in der Kirche oder im Atrium der Kirche verhindert! Die teuflischen Lieder, welche das Volk in nächtlicher Stunde über die Toten zu singen pflegt, vermeidet⁶⁸!“ Ungefähr in derselben Zeit wird im Osten in den kirchlichen Canones des Patriarchen Johannes III. die Exkommunikation über alle Frauen verhängt, die zu den Gräbern ihrer Toten gehen, um dort das Tympanon zu schlagen und zu tanzen⁶⁹. Jedenfalls war der heidnische Totenkult mit all den beim Volke so beliebten Bräuchen schuld daran, daß der Frauengesang bei den nachtlichen Vigilien an vielen Stellen untersagt wurde. Wie stark auch hier die Entwicklung ist, ersieht man in etwa daraus, daß Gregor von Nazianz⁷⁰ in der Leichenrede auf seine Schwester Gorgonia rühmend ihren fleißigen Besuch der Vigilien und ihren nächtlichen Psalmengesang hervorhebt, daß nach dem Bericht der Aetheria⁷¹ bei der Ostervigil in Jerusalem auch Frauen anwesend sind, daß im sogenannten „Testament unseres Herrn“ an verschiedenen Stellen⁷² „*laus nocturna viduarum*“ erwähnt wird. Freilich verläuft die Entwicklung nicht überall gleichmäßig. Während an andern Stellen der Frauengesang schon verboten ist, ja sogar den Frauen der Besuch der Vigilien-

⁶⁸) Leo IV (874—955) *Homilia* (XIV 895 Mansi): Cantus et choros mulierum in ecclesia vel in atrio ecclesiae prohibete. Carmina diabolica quae nocturnis horis super mortuos vulgus facere solet et cachinnos quos excercet, sub contestatione Dei omnipotentis vitate.

⁶⁹) F. Nau, *Les canons et les résolutions canoniques* (Paris 1906) 96: Les femmes qui se rendent au tombeau en se lamentant sur leurs morts avec des tambours et des danses seront privées de l'église et de la communion et il n'est pas permis aux prêtres d'être présents quand on fait ces (dances).

⁷⁰) Gregor von Nazianz, *Oratio* 8 (PG 35, 805): Ὁ νυκτῶν ἀδῶνων, καὶ ψαλμωδίας, καὶ στάσεως ἐξ ἡμέρας εἰς ἡμέραν ἀποληγοῦσης! Ὁ Δαβὶδ ταῖς πισταῖς μόνον ψυχαῖς οὐ μακρὰ μελωδῆσας.

⁷¹) *Peregrinatio Aetheriae* 24, 12 (CSEL 39, 74. Z. 11 Geyer): De laicis etiam viris aut mulieribus si qui volunt, usque ad lucem loco sunt, si qui nolunt, revertuntur in domos suas et reponunt se dormito.

⁷²) Testamentum D. N. J. Chr. I 43 (101 Rahmani): Laus nocturna viduarum, I 43 (103 Rahmani): Laus aurorae viduarum habentium praecedentiam sessionis. Über die vidua im Testamentum D. N. J. Chr. vgl. A. Kalsbach, *Die altkirchliche Einrichtung der Diakonissen bis zu ihrem Erlöschen* = *Supplementheft der Röm. Quartalschrift* 22 (Freiburg 1926) 41.

feiern untersagt wird, bestimmt im Osten eine Synode des Jahres 676 für die Gelübdeschwesterinnen noch: „Der Bahre der Toten folgend sollen sie am Begräbnistage Madraschen singen und ebenso sollen sie an deren Gedächtnistagen an den Vigilien Madraschen rezitieren“⁷³.

Es haben also wohl verschiedene Gründe mitgewirkt, den Frauengesang in der Kirche in einzelnen Gegenden abzuschaffen, bis er mit dem Aufhören des liturgischen gottesdienstlichen Volksgesanges überall vollständig schwand.

⁷³) J. B. Chabot, *Synodicôn orientale* (Paris 1902) 486, Synode des Mar Georg I, can. 9: elles reciteront les hymnes derrière la civière des defunts au jour de la sépulture, de même qu'aux jours assignés pour la commémoration des defunts; qu'elles disent aussi hymnes les jours de vigile. Mais il ne leur est pas permis d'aller au cimetière et de réciter là les hymnes.

§ 7.

Die Entwicklung des Knabengesanges in der christlichen Liturgie.

Lectores infantuli.

Parallel zu der Entwicklung des gottesdienstlichen Frauen- gesanges läuft in den ersten zwei Jahrhunderten auch die des liturgischen Knabengesanges, der dann aber eine ganz andere Stellung im Gottesdienste gewinnt, als der Gesang der Frauen.

Schon das Heidentum verwandte im Götterkulte vielfach Knabenchöre, besonders bei feierlichen Anlässen. Es erklärt sich diese Sitte zunächst aus der auch im Altertum geschätzten musikalischen Eigenart und Schönheit der Knabenstimme, an die weder ein Frauen- noch eine Männerstimme heranreicht. So nennt Lukian von Samosata die Knabenstimme „so zart als möglich, weder so tief, um ins Männliche zu fallen, noch so fein, um ganz kraftlos und weibisch zu sein, sondern sanft, mild und lieblich ins Ohr dringend“¹. Der Hauptgrund für diese Beteiligung von Knabenchören an kultischen Feiern ist aber darin zu suchen, daß man sich von der Unschuld des Knaben eine besonders nachdrückliche Einwirkung auf die Gottheit versprach². So wurde „ein unschuldiger Knabe, dessen Eltern beide noch leben“, wie es immer wieder heißt, auch beim heidnischen Opfer und beim Orakel als Medium zwischen Gott und den Menschen benutzt. Bei den Opfern der Griechen waren Knaben not-

¹) Lukian, *Imagines* 13 (II 2, 35 Sommerbrodt): πᾶς δὲ ὁ τόνος τοῦ φθέγματος οἷος ἀπαλώτατος, οὔτε βαρὺς ὡς εἰς τὸ ἀνδρεῖον ἡρμόσθαι, οὔτε πάνυ λεπτὸς ὡς θηλύτατός τε εἶναι καὶ κομιδῇ ἔκλυτος, ἀλλ' οἷος γένοιτ' ἂν παιδί μῆπω ἡβάσκοντι, ἥδὲ καὶ προσηκῆς καὶ πράως παραδύμενος ἐς τὴν ἀκοήν.

²) Vgl. auch E. Fehrle, *Die kullische Keuschheit im Altertum: RVV 6* (Gießen 1910) 112 f. und A. Darby Nock, *Eunuchs in ancient religion*, in: ARW 23 (1925) 30.

wendig, die ἀμφιθαλείς sein mußten, und in Rom waren quatuor pueri praetextati patrimi et matrimi im Dienste der Arvalbrüder tätig³. Gern wurden Knaben auch in den heidnischen Bittprozessionen benutzt, bei welcher Gelegenheit sie den Göttern im Liede die Bitten des ganzen Volkes vortragen sollten. So erzählt Pausanias⁴ von dem Bittgang an den Fluß Sythas: Zwei jugendliche Chöre wurden nach dem Fluß geschickt, sie sollten die Götter Apollon und Artemis bewegen, nach der Akropolis der Stadt zu kommen. Bei dem Umzug mit der Eiresione auf Samos sang ein Chor solcher Knaben, alle den Segenszweig in der Hand, πλούτος ἔσεισι⁵. In Delos waren bei den feierlichen Opfern immer Knabenchöre zugegen, die zur Zither und Flöte tanzten und sangen⁶. Ähnlich finden wir die Hymnodia in Stratonikeia zu Ehren der Hekate von dreißig auserlesenen Knaben geübt⁷. Ja, in manchen Gegenden scheinen regelrechte Sängerschulen für solche Knaben bestanden zu haben, in denen die Knaben ganz wohnten, um täglich das Lob des Gottes zu singen. So gießt Lukian, der Spötter, einmal seinen ganzen Sarkasmus über den Schwindelpropheten Alexander von Abonoteichos aus, der Chorknaben für den Dienst seines Gottes bei sich hielt: „Allen übrigen untersagte er die Knabenliebe als schändlich; um selbst aber darunter nicht zu leiden, ersann der Treffliche folgenden Kunstgriff. Er gab den Städten in Paphlagonien und dem Pontus auf, alle drei Jahre Chorknaben zu schicken, die bei ihm Loblieder auf den Gott singen sollten. Hierzu mußten nach vorhergehender sorgfältiger Prüfung die

³) Vgl. M. P. Nilsson, *Griechische Feste von religiöser Bedeutung mit Ausschluß der Attischen* (Leipzig 1906) 148.

⁴) Pausanias 2, 7, 8 (I 144 Z. 9 Spiro): Καὶ γὰρ ἐπὶ τὸν Σύθαν ἴσαν οἱ παῖδες τῇ ἑορτῇ τοῦ Ἀπόλλωνος, καὶ ἀγαγόντες δὴ τοὺς θεοὺς ἐς τὸ τῆς Πειθοῦς ἱερὸν αὐθις ἀπάγειν ἐς τὸν ναὸν φασὶ τοῦ Ἀπόλλωνος.

⁵) M. P. Nilsson, *Die Prozessionstypen im griechischen Kult*, in: *Jahrb. d. deutsch. archäol. Instit.* 31 (1916) 321.

⁶) Lukian, *De saltatione* 16 (II 1, 133 Sommerbrodt): Ἐν Δήλῳ δέ γε οὐδὲ αἱ θυσίαι ἄνευ ὀρχήσεως, ἀλλὰ σὺν ταύτῃ καὶ μετὰ μουσικῆς ἐγίγνοντο. παίδων χοροὶ συνελθόντες ὑπ' αὐλῶ καὶ κιθάρᾳ οἱ μὲν ἐχόρευον, ὑπαχοῦντο δὲ οἱ ἄριστοι προκριθέντες ἐξ αὐτῶν. τὰ γοῦν τοῖς χοροῖς γραφόμενα τούτοις ὄσματα, ὑπορχήματα ἐκαλεῖτο καὶ ἐμπέπληστο τῶν τοιούτων ἡ λύρα.

⁷) F. Poland, *Geschichte des griechischen Vereinswesens* (Leipzig 1909) 49.

vornehmsten, blühendsten und schönsten Knaben geschickt werden. Diese schloß er bei sich ein, gebrauchte sie wie gekaufte Sklaven, schlief mit ihnen und trieb alle mögliche Unzucht⁸.“ Auch bei den Opfern der Salier in Rom war ein Knabenchor gesanglich tätig. Am Säkularfeste sangen im Apollotempel auf dem Palatin dreimal neun vornehme Knaben und dreimal neun vornehme Mädchen, Kinder, deren Eltern beide noch lebten, in griechischer und lateinischer Sprache Hymnen und Päne zum Schirm und Schutz der römischen Städte. Ähnlich war es bei den Bittgängen zu Ehren des Stadtgottes Zeus Sosipolis⁹.

In den ersten christlichen Jahrhunderten hören wir nichts von eigenen Knabenchören, die im christlichen Gottesdienste aufgetreten wären. Wohl wird dem Gesang der Kinder eine besondere Kraft zugeschrieben, aus der allgemein-menschlichen Auffassung heraus, daß die Unschuld bei Gott am meisten vermag. Darum wünschen die kirchlichen Schriftsteller immer wieder die eifrige Beteiligung der Kinder am Gottesdienste. F. J. Dölger¹⁰ hat nachgewiesen, daß nach den klementinischen Rekognitionen bereits im dritten Jahrhundert bei Dürre und Mißwachs auch die Kinder die Erbarmung Gottes anriefen, damit er seinen Regen spende. Gregor von Nazianz empfiehlt die eifrige Teilnahme der Kinder am kirchlichen Gesange, weil ihr Alter „Mitleid erregt und der göttlichen Erbarmung am würdigsten ist“¹¹. In seinem Matthäuskommentar zählt Chrysostomus die Gebete auf, die im Gottesdienste verrichtet werden, und sagt dabei: „Das dritte (Gebet, das wir verrichten, ist) für uns selbst, wobei die unschuldigen Kinder der Versammlung wie ein Schild vortreten, um Gottes Erbarmen

⁸) Lukian, *Alexander* 41 § 247 (II 1, 119 Sommerbrodt): προλέγων δὲ πᾶσιν ἀπέχεσθαι παιδίου συνουσίας, ὥς ἀσεβὲς ὂν, αὐτὸς τοιόνδε τι ὁ γεννάδας ἐτεχνάσατο. ταῖς γὰρ πόλεσι ταῖς Ποντικαῖς καὶ ταῖς Παφλαγονικαῖς ἐπήγγελε θεηκόλους πέμπειν ἐς τριετίαν ὑμνήσοντας παρ' αὐτῶ τὸν θεόν. καὶ ἔδει δοκιμασθέντας καὶ προκριθέντας τοὺς εὐγενεστάτους καὶ ὥραιότατους καὶ κάλλει διαφέροντας, οὓς ἐγκλεισάμενος ὥσπερ ἀργυρωνήτοις ἐχρήσατο καὶ συγκαθεύδων καὶ πάντα τρόπον ἐμπαροινῶν.

⁹) F. J. Dölger, *Sol salutis* (Münster ² 1925) 95.

¹⁰) F. J. Dölger a.a.O. 88.

¹¹) Gregor von Nazianz, *Oratio* 16, 13 (PG 35, 952 B): καὶ τέκνα ἀγαπητά, ναί, θείας κοινωνοὶ καὶ νοουθεσίας καὶ φιλανθρωπίας . . . ἡλικίαν ἐλαεινῇ, καὶ μάλιστα τῆς τοῦ θεοῦ φιλανθρωπίας ἀξίαν.

herabzurufen¹².“ Wie eifrig die Kinder am Psalmengesang teilnahmen, bezeugt Basilius von Caesarea gegenüber der inneren Teilnahmlosigkeit mancher Erwachsenen beim gottesdienstlichen Gesange¹³.

Doch all diese Stellen beziehen sich auf die Teilnahme der Kinder am gemeinschaftlichen gottesdienstlichen Gesange. Eigene Knabenchöre werden noch nicht erwähnt. Einen Ansatz dazu haben wir wohl in der Schilderung des gottesdienstlichen Gesanges in Jerusalem, wie sie in der Reisebeschreibung der gallischen Pilgerin Aetheria vorliegt. Dort ist nämlich nicht mehr allein von Kindern die Rede, sondern von Knaben, „*pisinni*“, die den Gesang ausführen, und jedesmal, wenn der Diakon einen von denen genannt hat, für die gebetet werden soll, antworten diese Knaben: *Kyrie eleison*¹⁴. Interessant sind in dieser Hinsicht auch die Bemühungen des Apostaten Julian, der die alte gottesdienstliche Musik der Heiden um dieselbe Zeit wieder zu beleben suchte, vielleicht im bewußten Gegensatz zu den Christen. Er verlangt die religiösen Hymnen nicht nur im Kulte der Götter und in Tempeln, sondern auch in den Häusern gesungen, wahrscheinlich weil er sah, wie die Psalmen und christlichen Hymnen auch im Privatleben der Christen eine große Rolle spielten. Um seinen Absichten Nachdruck zu verleihen, setzt er für die Knaben, die den religiösen Gesang und die heilige Musik

¹²) Chrysostomus, *In Matthaeum homil.* 71, 4 (PG 58, 666): καὶ ἡ τρίτη δὲ πάλιν, ὅπῃ ἡμῶν αὐτῶν, καὶ αὕτη τὰ παῖδια τὰ ἄμωμα τοῦ δήμου προβάλλεται, τὸν θεὸν ἐπὶ ἔλεον παρακαλοῦντα . . . ὅπῃ δὲ ἡμῶν αὐτῶν οἱ παῖδες, ὃν τῆς ἀπλότητος τοὺς ζηλωτὰς ἡ βασιλεία τῶν οὐρανῶν μένει.

¹³) Basilius, *In famem et siccitatem homilia* 3 (PG 31, 309): 'Ολίγοι λοιπὸν μετ' ἐμοῦ καὶ τῆς προσευχῆς, καὶ οὗτοι ἰλιγγιῶντες, χασμῶμενοι, μεταστρεφόμενοι συνεχῶς, καὶ ἐπιτηροῦντες πότε τοὺς στίχους δὲ ψαλμῶδὸς συμπληρώσει, πότε, ὡς δεσμοτηρίου, τῆς ἐκκλησίας, καὶ τῆς ἀνάγκης τῆς προσευχῆς ἀφαιρεθήσονται. Οἱ δὲ ὅη παῖδες οἱ σμικρότατοι οὗτοι, οἱ τὰς δέλτους ἐν τοῖς διδασκαλείοις ἀποθέμενοι, καὶ συμβοῶντες ἡμῖν, ὡς ἄνεσιν μᾶλλον καὶ τέρψιν τὸ πρᾶγμα μετέρχονται, ἐορτὴν ποιοῦμενοι τὴν ἡμετέραν λύπην, ἐπειδὴ τῆς ἐπαχθείας τοῦ παιδευτοῦ, καὶ τῆς φροντίδος τῶν μαθημάτων πρὸς ὀλίγον ἐλευθεροῦνται.

¹⁴) *Peregrinatio Aetheriae* 24, 5 (CSEL 39, 72 Geyer): Et diacono dicente singulorum nomina semper pisinni plurimi stant respondentes semper: Kyrie eleyson, quod dicimus nos: miserere Domine, quorum voces infinitae sunt. Vgl. zur Stelle auch F. J. Dölger, *Sol salutis* (Münster² 1925) 64.

ausführen, Preise aus¹⁵. Ob darin nur ein Anknüpfen an frühere heidnische Gepflogenheiten oder auch zugleich ein Gegengewicht gegen die gesangliche Betätigung der christlichen Jugend in Kirche, Schule und Haus zu vermuten ist, möge dahingestellt bleiben. Jedenfalls wird die Stellung, die der Knabenchor in der christlichen Liturgie allmählich einnimmt, immer fester. Ein bedeutendes Entwicklungsstadium weist in dieser Hinsicht das sogenannte „Testament unseres Herrn“ auf. Wenn auch noch die Knaben gemeinsam mit den Jungfrauen dem Vorsänger antworten¹⁶ und abwechselnd mit den Jungfrauen beim Offizium die Psalmen singen¹⁷, so tritt der Knabenchor doch immer mehr in Gegensatz zu dem Gesang des ganzen Volkes. So werden die vier Kantika vorgetragen von den Knaben, zwei Jungfrauen, drei Diakonen und drei Priestern¹⁸. Die Kantika, die beim abendlichen Gottesdienst gesungen werden, singen die Knaben ganz allein, während das Volk gemeinschaftlich antwortet „Alleluja“¹⁹. Wir sehen also — das Wort *respondeat* weist schon darauf hin — wie der Knabenchor immer mehr den Vorsänger entlastet und an seine Stelle tritt. Trotz der örtlichen Verschiedenheit ist uns eine ähnliche Entwicklung im Abendlande aus einer Bemerkung des Germanus von Paris († 576) bekannt. Er berichtet, daß drei Kinder zu Beginn der Messe einstimmig das dreimalige Kyrie eleison sangen²⁰. Um Chorknaben wird es sich wohl auch bei Jakob von Edessa handeln, wenn

¹⁵) Julian, *Epistula* 56 (566 Z. 14 ff. Hertlein): ὅπερ μὲν οὖν τῶν παιδῶν τοσαῦτα. τοὺς δὲ νῦν ἀκροωμένους τοῦ μουσικοῦ Διοσκόρου ποιήσον ἀντιλαβέσθαι τῆς τέχνης προθυμότερον, ὡς ἡμῶν ἐτοιμῶν ἐπὶ ὅπερ ἂν ἐθέλωσιν αὐτοῖς συνάρασθαι.

¹⁶) Testamentum D. N. J. Chr. II 22 (143 Rahmani): Ei, qui in ecclesia psallit, virgines et pueri respondeant psallentes.

¹⁷) Testamentum D. N. J. Chr., Dissertatio II 4 D (*de virginibus*) (167 Rahmani): ut virgines alternatim cum puerulis in officio sacro canant.

¹⁸) Testamentum D. N. J. Chr. I 26 (55 Rahmani): Psallant psalmos et cantica quatuor, unum quod ex Moyse, (alia) ex Salomone et ex Prophetis alia sic: Psallentes pueruli, duae virgines, tres diaconi, tres presbyteri.

¹⁹) Testamentum D. N. J. Chr. II 11 (135 Rahmani): dicunt pueruli et cantica ad ascensionem lucernae. Universus populus psallens voce consona respondeat: „Alleluia.“

²⁰) Vgl. F. J. Dölger, *Sol salutis* (Münster ² 1925) 93. Zu Germanus von Paris und seiner Liturgie vgl. A. Wilmar, DACL VI 1049

er den Knaben außerhalb des Gottesdienstes im allgemeinen verbietet, den Altarraum zu betreten, eine Ausnahme aber machen will, wenn es ein Knabe von denen ist, „die in der Kirche angestellt“ sind²¹. Weil eben die Sängerknaben beim Gottesdienste ja selbstverständlich den Altarraum betraten, so war die Ausnahme von selbst gegeben. Noch heute kauern bei den syrischen Jakobiten die Sängerknaben mit dem Vorsänger vor dem Altar in ihrer kirchlichen Tracht, die aus einem weißen Talar mit aufgenähtem Kreuz besteht²².

Mit der Entwicklung des Knabenchores hängt aufs engste zusammen die Verwendung der Knaben als Lektoren in der Kirche. Wie der Knabenchor eine Entlastung des Vorsängers brachte, so traten die einzelnen Knaben des Chores allmählich auch an die Stelle des Lektors, dessen Amt mit dem des Kantors oft verbunden war. Schon in dem langen Epithaphium auf Papst Liberius († 366) heißt es:

„*Parvulus ut que loqui coepisti dulcia verba,
Mox scripturarum lector pius indole factus,
Ut tua lingua magis legem, quam verba sonaret*“²³.

Ein Dekretale des Papstes Siricius (385—398) bestimmt: Wer sich dem kirchlichen Dienste von Kindheit an weihet, muß als Lektor beginnen²⁴. In welchem Alter man das Lektorenamt schon verwalten konnte, geht aus einem Gesetz Justinians vom Jahre 546 hervor, welches das achte Lebensjahr als Eintritt in den Lektorat festsetzt²⁵. Damit stimmt überein, was Ennodius von seinem zweiten Vorgänger auf dem bischöflichen Stuhl von Pavia, Epiphanius sagt: *annorum ferme octo lectoris ecclesiastici suscepit officium*²⁶. Eine afrikanische Inschrift aus dem sechsten Jahrhundert nennt sogar einen Lektor von fünf Jahren, zum

²¹) C. Kayser, *Die Canones Jakob's von Edessa* (Leipzig 1886) 11.

²²) H. Petermann, *Reisen im Orient I* (Leipzig 1860) 109.

²³) J. B. de Rossi, *Bulletino di archeologia cristiana* 4, 2 (1883) 8 und 21 ff.

²⁴) Siricius, *Epistula I ad Himerium* 13 (634 Coustant): *Quicumque itaque se Ecclesiae vovit obsequiis a sua infantia, ante pubertatis annos baptizari et lectorum debet ministerio sociari*. Vgl. J. B. De Rossi, *Bulletino di archeologia cristiana* 4, 2 (1883) 17.

²⁵) Vgl. A. de Waal, *Sänger und Gesang auf altchristlichen Inschriften Roms vom 4. bis 9. Jahrhundert* (Mainz 1895) 300.

²⁶) Ennodius, *Vita Epiphanii* 8 (CSEL 6, 332 Z. 25 Hartel).

heiligen Dienst berufen, als er kaum *loqui coeperat dulcia verba*²⁷. Diese jugendlichen Lektoren bildeten zugleich den Knabenchor. Es geht das auch hervor aus einer Erzählung über einen früh verstorbenen Lektor bei der Kirche des heiligen Mauritius zu Agaunum, die Gregor von Tours bietet²⁸. Der untröstlichen Mutter erscheint der heilige Mauritius, der ihr sagt, sie solle an den folgenden Tagen zur Kirche gehen. Dort werde sie die Stimme ihres Sohnes unter den Chorknaben hören. Der Lektorat ging also immer mehr auf diese jugendlichen Sänger über. Daraus erklärt sich auch die Tatsache, daß der Akoluthat den Vorrang vor dem viel älteren Lektorat erhielt. Die Singknaben und jungen Lektoren wurden später in eigenen Schulen unterrichtet. Auf einer Inschrift aus Lyon wird ein Leiter einer solchen Lektorenschule erwähnt. Die Inschrift lautet:

✠ IN HOC LOCO REQUIESCIT
FAMOLVS Dī STEFANVS PRIMICIRIVS
SCOLAE LECTORVM SERVIENS ECL
LVGDVNINSI VIXIT ANNOS LXVI
OBIIT VIII KL DECEMBRIS DVODECIES PC
IVSTINI INDICTIONE XV²⁹.

„Hier ruht der Diener Gottes Stephanus, Vorsteher der Lektorenschule, der seinen Dienst in der Kirche von Lugdunum versah...“

Aufgabe dieses Primicerius war es, die Knaben zum Lesen und Singen heranzubilden. Aus einer solchen Schule entwickelte sich in Rom die berühmte schola cantorum. Wir dürfen daher vielleicht annehmen, daß in der Heranziehung der Knaben zum Lektorenamt der erste Schritt zur Ausbildung von eigenen Knabenchören getan war. Da die Häretiker vielfach Knabenchöre zur Verbreitung ihrer Lieder benutzten, so wird man in kirchlichen Kreisen eine weitere Entwicklung dieser Einrichtung

²⁷) CIL VIII 453: Vitalis lector in pace, vixit annis V, depositus s(ub) d(i)e III nonas Maias ind(ictione) prima.

²⁸) Gregor von Tours, *Miraculor.* lib. I 76 (PL 71, 771): Verum cum iam spiritalibus eruditus esset in literis et cum reliquis clericis in choro canentium psalleret, modica pulsatus febre, spiritum exhalavit... Surge crastina die ad matutinum, et audies vocem eius inter choros psallentium.

²⁹) E. Le Blant, *Inscriptions chrétiennes de la Gaule* I (Paris 1856) 142 Nr. 65 = CIL XIII 2385 f.

erst recht befürwortet haben, um den Gegnern ein wirksames Mittel der Agitation nicht allein zu überlassen. So berichten uns die *Acta Ephraemi*, daß Bardesanes Knabenchöre Lieder zur Kithara singen lehrte: „*ingressi sunt ad Bardesanem coetus puerorum, quos ille docuit ad citharam et varios canticorum modos canere*“³⁰. Ephraem selbst erwähnt auch den Psalmen-gesang der Knaben in der Liturgie. Er spricht von der Pracht des Auferstehungsmonates Nisan, der mit seinem Blumenschmuck der Kirche dient. Er vergleicht dann das farbenprächtige Bild des Frühlingsmonates mit der liturgischen Feier: Die Blumen aber sind die heiligen Schriften, die Gesänge der Knaben und Jungfrauen, deren Stimme wie die Sonne über die Menge Blumen streut. Diese Blumen sollen mit denen gemischt werden, die auf einer jeden Erde blühen. So soll der Bischof seine Homilien, die Presbyter sollen ihre *encomia*, die Diakonen ihre Lektionen, die Jünglinge ihre jubelnden Rufe, die Knaben ihre Psalmen und die Jungfrauen ihre Lieder darbringen³¹. Danach scheint Ephraem den Knabengesang in der Liturgie zu kennen. Da wir aber sonst nichts davon hören, daß Ephraem Knabenchöre als liturgische Neuerung einführte im Gegensatz zu den Bestrebungen des Bardesanes, so wird wohl der Knabengesang schon vor Ephraem in der dortigen Liturgie heimisch gewesen sein. Trotzdem ist der Einfluß, den die Bemühungen der Häretiker auf die Entwicklung des Knabengesanges in der Liturgie der Kirche gehabt haben, kaum von der Hand zu weisen. Auch O. Braun vermutet polemische Gründe für die eifrige Pflege des Kirchengesanges in den Elementarschulen des Ostens³².

Von den Nestorianern hören wir, daß sie sich der Knabenchöre zur Verbreitung ihrer Lieder und Hymnen bedienten, wie uns der jakobitische Maphrian Denhâ in der Vita seines Vorgängers Marûtâ († 649) berichtet: „Die Nestorianer des

³⁰) *Acta Ephraemi* = *Ephraemi Syri Opera omnia* Tom. 3 Syr.-Lat. (Rom 1743) p. LI.

³¹) *S. Ephraemi Syri Hymni et Sermones* ed. Th. Jos. Lamy II (Mechlinae 1886) 751. Vgl. Th. Michels, *Das Frühjahrssymbol in österlicher Liturgie, Rede und Dichtung des christlichen Altertums*, in: *Jahrb. f. Liturgwiss.* 6 (1926) 6.

³²) O. Braun, *Ostsyrisches Mönchsleben* = BKV 22 (Kempten 1915) 27.

Orients, welche die Einfältigen zu ihrem Irrtum verführen und das Ohr der Laien verzaubern wollten, die durch Hymnen und süße Melodien leicht zu verführen sind . . . errichten sorgsam in allen ihren Dörfern Schulen und führten dort Lieder, Hymnen, Antiphonen und Psalmengesang ein, die überall bei ihnen gleichmäßig rezitiert werden³³.“ Daß es sich in den Schulen wohl vor allem um den Gesang in der Kirche handelt, und nicht allein um eine Beeinflussung des häuslichen Lebens, beweisen die Klöster, die sich der Ausbildung von Knaben im Psalmen- und Hymnengesang in eigens von ihnen errichteten Schulen widmeten³⁴.

Doch waren die Einrichtungen der Häretiker nicht imstande, der Kirche die Freude am gottesdienstlichen Gesang der Knaben zu nehmen. Die Entwicklung verlief hier anders als beim Gesang der Frauen. Die Kirche machte sich vielmehr den Gesang der Knaben zunutze und gab ihm liturgischen Charakter. Die gleichzeitige Verwendung der Chorknaben als Lektoren bestärkte diese Entwicklung und gab den jungen Sängern eine kirchliche Weihe.

³³) O. Braun a. a. O. 28.

³⁴) Vgl. V. Ryssel, *Georgs des Araberbischofs Gedichte und Briefe* (Leipzig 1891) 2: (Über das Mönchsleben): „Schau und betrachte mit den Augen des Geistes — und gib die Ehre der großen Kraft des Gottes — Kleine Knaben, die mit dem Stammeln ihrer Zungen mit den Gesängen des Königs David beschäftigt sind.“

§ 8.

Der Gesang als Mittel der Gottesverehrung in der Beurteilung des vierten und fünften Jahrhunderts.

Das Verhältnis zwischen Liturgie und Kunst.

Die ältesten Kirchenväter betonen gegenüber der kultischen Musik der Heiden des öfteren die Schönheit der menschlichen Stimme, die auch rein musikalisch genommen von keinem Instrument an Wohllaut übertroffen werden könnte. Hinzu kommt, daß die Instrumente tot und seelenlos sind, während die menschliche Stimme ein lebendiges Mittel zur Verherrlichung Gottes ist, ein Gedanke, dem besonders Klemens von Alexandrien Ausdruck gibt¹. Chrysostomus erklärt: „Keine Zither, keine Flöte, noch irgendein anderes Musikinstrument erzeugt einen solchen (lieblichen) Klang, wie man ihn vernehmen kann, wenn jene Heiligen (Mönche) in tiefster Stille und Einsamkeit singen².“

Allein gegenüber der Sangesfreudigkeit des christlichen Volkes und der zunehmenden melodiösen Weiterentwicklung des gottesdienstlichen Gesanges taucht im vierten und fünften Jahrhundert bei manchen Kirchenschriftstellern die Befürchtung auf, der Gebetscharakter des Gesanges könnte infolge allzu kunstmäßiger Ausgestaltung Einbuße erleiden, die ästhetische

¹) Klemens von Alexandrien, *Protreptikos* 1, 5, 3 (GCS Clem. Al. I 6 Z. 11 Stählin): τὰ ἄψυχα ὄργανα περιιδών.

²) Chrysostomus, *In Epist. I ad Timoth. C. 4 Homil. 14* (PG 62, 576): Εἴτα διαναστάντες, εὐθέως ἐστήκασιν, θymovs ἄδovτες προφητικoὺς μετὰ πολλῆς τῆς συμφωνίας, μετ' εὐρύθμων μελῶν. Οὔτε κιθάρα, οὔτε σύριγγες, οὔτε οὐδὲν ἄλλο ὄργανον μουσικὸν τοιαύτην ἀφήσει φωνήν, οἷαν ἐστιν ἀκοῦσαι ἐν ἡσυχίᾳ βαθεΐα, καὶ ἐν ἐρημίᾳ τῶν ἀγίων ἁδόντων ἐκείνων.

Zwecke verfolgende Kunst gegenüber der Liturgie allzusehr in den Vordergrund treten zum Schaden der Seelen. Chrysostomus bemüht sich darum, darauf hinzuweisen, daß Gott des Gesanges ganz und gar nicht bedarf, sondern ihn nur zuläßt, um der Schwäche der Menschen willen: „Denn wie er die Opfer annahm ohne der Opfer zu bedürfen (Denn wenn ich hungrig bin, so spricht er, so sage ich es dir nicht, Ps. 49, 12), sondern weil er die Menschen zu seiner Verherrlichung veranlassen wollte, so nimmt er auch die Hymnen an, nicht weil er unseres Wohllautes bedarf, sondern weil unser Heil sein Wunsch ist³.“ „Da Gott den Leichtsinn vieler Menschen, ihre Unlust zum Lesen geistiger Dinge und ihre Abneigung gegen die damit verbundene Mühe sah, wollte er diese Mühe angenehmer und unmerklich machen und verband (darum) mit dem Gotteswort die Melodie, damit sie (die Menschen) durch den Rhythmus der Melodie alle seelisch beeinflußt mit großer Bereitwilligkeit die heiligen Hymnen zu ihm emporsenden. Denn nichts, gar nichts erbaut und beflügelt so die Seele, löst sie von der Erde und den Fesseln des Leibes los, macht sie so betrachten und alles Irdische verachten, wie die Melodie der Musik und ein mit Rhythmus erfülltes göttliches Lied⁴.“ Es ist also nach dieser Anschauung auch der Gesang und die Melodie als ein Zugeständnis Gottes an die Schwäche der Menschen aufzufassen, eine Weiterentwicklung des Gedankens, wie ihn Chrysostomus bei der Erklärung des 150. Psalmes bezüglich der Instrumentalmusik der Juden ausspricht⁵. Derselbe Gedanke findet sich in den

³) Chrysostomus, *Expositio in Ps. 7, 15* (PG 55, 104): „Ὡςπερ γὰρ θυσίας ἔλαβεν, οὐχὶ δεόμενος θυσίων (Ἐὰν γὰρ πεινάσω, φησὶν, οὐ μὴ σοι εἴπω Ps. 49, 12) ἀλλ' ἐνάγων τοὺς ἀνθρώπους εἰς τὴν αὐτοῦ τιμὴν, οὕτω καὶ ὕμνους δέχεται, οὐ δεόμενος τῆς παρ' ἡμῶν εὐφημίας, ἀλλ' ἐπιθυμῶν τῆς ἡμῶν σωτηρίας.

⁴) Chrysostomus, *In Ps. 49* (PG 55, 156): Πολλοὺς τῶν ἀνθρώπων καπιδὼν ὁ θεὸς βραδυτοτέρους ὄντας, καὶ πρὸς τὴν τῶν πνευματικῶν ἀνάγνωσιν δυσχερῶς ἔχοντας, καὶ τὸν ἐκείθεν οὐχ ἡδέως ὑπομένοντας κάματον. ποθεινότερον ποιῆσαι τὸν πόνον βουλόμενος, καὶ τοῦ καμάτου τὴν αἰσθησιν ὑποτεμέσθαι, μελωδίαν ἀνέμιξε τῇ προφητείᾳ, ἵνα τῷ ῥυθμῷ τοῦ μέλους ψυχαγωγούμενοι πάντες, μετὰ πολλῆς τῆς προθυμίας τοὺς ἱεροὺς ἀναπέμπωσιν αὐτῷ ὕμνους. Οὐδὲν γάρ, οὐδὲν οὕτως ἀνίστησι ψυχὴν, καὶ πτεροῖ, καὶ τῆς γῆς ἀπαλλάτει, καὶ τῶν τοῦ σώματος ἀπολύει δεσμῶν, καὶ φιλοσοφεῖν ποιεῖ, καὶ πάντων καταγελᾶν τῶν βιωτικῶν, ὥς υἱέλος συμφωνίας, καὶ ῥυθμῷ συγκαίμενον θεῖον ᾄσμα.

⁵) Vgl. oben S. 87 Anm. 6.

Pseudo-Justinischen Quaestiones et Responsiones ad orthodoxos⁶. Im Abendlande ist es vor allem Augustinus, der ängstlich darauf bedacht ist, nicht die melodische Schönheit im Kirchengesang zur Hauptsache werden zu lassen, sondern nur um des Textes willen den Gesang zu gestatten. In seinen Bekenntnissen berichtet er, wie mächtig der kirchliche Gesang in Mailand ihn ergriffen habe. „Auch jetzt noch gebe ich mich, ich muß gestehen, ein wenig den Tönen hin, wenn deine Worte sie beseelen und sie mit lieblicher und geschulter Stimme gesungen werden; freilich nicht so, daß ich mich nicht davon trennen könnte, sondern ich reiße mich los, wann ich will. Aber wenn sie zugleich mit den Worten, die ihnen Leben verleihen, Einlaß bei mir verlangen, fordern sie auch einen würdigen Platz in meinem Herzen und kaum weise ich ihnen den richtigen an. Denn manchmal kommt es mir vor, als erweise ich ihnen mehr Ehre als sich gebührt. Ich mache nämlich die Beobachtung, daß die heiligen Worte unsere Herzen zu inbrünstigerer Frömmigkeit und glühenderer Andacht entflammen, wenn sie auf solche Weise gesungen werden, als wenn sie nicht so gesungen werden, und daß alle Stimmungen unserer Seele, je nach ihrer Verschiedenheit, ihre eigene Weise in Wort und Lied haben, durch die sie wie in geheimer Verwandtschaft angeregt werden. Aber auch hier täuscht mich oft meine sinnliche Lust, der man den Geist nicht preisgeben darf, damit sie ihn nicht entnerve. . . . Manchmal aber hüte ich mich vor solchem Truge allzu ängstlich und fehle dann durch allzu große Strenge; zuweilen irre ich so sehr, daß ich all die wohlklingenden Melodien, in denen die Psalmen Davids gesungen zu werden pflegen, von meinen Ohren und selbst aus der Kirche entfernt wünsche. Für sicherer halte ich dann, was ich, wie ich mich erinnere, oft von Athanasius, dem Bischof von Alexandrien gehört habe, der die Psalmen mit so geringer Modulation der Stimme vortragen ließ, daß der Vortrag mehr dem Sprechen als dem Gesange glich. Wenn ich jedoch meiner Tränen gedenke, die ich beim Gesange deiner Kirche in der ersten Zeit meiner Rückkehr zum Glauben vergossen habe, wenn ich weiter bedenke, wie auch jetzt mich weniger des Gesanges Weise als der Inhalt des gesungenen Textes rührt, wenn er mit klarer Stimme und entsprechender Melodik gesungen

⁶) Vgl. oben S. 108 Anm. 18.

wird, so kommt mir auch wiederum der große Nutzen dieser Einrichtung deutlich zum Bewußtsein. Und so schwanke ich hin und her zwischen der Gefahr der Sinnenlust und der Heilsamkeit des Kirchengesanges, die ich selbst erfahren; mehr jedoch fühle ich mich geneigt, ohne jedoch ein abschließendes Urteil abgeben zu wollen, den herkömmlichen Gesang in der Kirche gutzuheißen, auf daß auch schwächere Gemüter durch das Ergötzen der Ohren zu den Gefühlen der Andacht angeregt werden⁷.“ Nach der Überzeugung Augustins ist also der kirchliche Gesang nur zu dulden aus Rücksicht auf die Menschen. Daß die künstlerische Seite der Kirchenmusik für Gott nicht in Frage kommt, drückt er einmal mit den Worten aus:

„*Voce cantamus, ut nos excitemus,
corde cantamus, ut illi (Deo) placeamus*“⁸.

Schon die im vorhergehenden angeführten Stellen beweisen, daß es sich hier nicht um die Ansicht eines einzelnen handelt. Nach

⁷) Augustinus, *Confessiones* 10, 33 (CSEL 33, 263 Z. 4 Knöll): nunc in sonis, quos animant eloquia tua, cum suavi et artificiosa voce cantantur, fateor, aliquantulum adquiesco, non quidem ut haeream, sed ut surgam, cum volo. attamen cum ipsis sententiis quibus vivunt ut admittantur ad me, quaerunt in corde meo nonnullius dignitatis locum, et vix eis praebeo congruentem. aliquando enim plus mihi videor honoris eis tribuere, quam decet, dum ipsis sanctis dictis religiosius et ardentius sentio moveri animos nostros in flammam veritatis, cum ita cantantur, quam si non ita cantarentur, et omnes affectus spiritus nostri pro sui diversitate habere proprios modos in voce atque cantu, quorum nescio qua occulta familiaritate excitentur. sed delectatio carnis meae, cui mentem enervandam non oportet dari, saepe me fallit . . . Aliquando autem hanc ipsam fallaciam immoderatus cavens erro nimia severitate, sed valde interdum, ut melos omnes cantilenarum suavium, quibus Daviticum psalterium frequentatur, ab auribus meis removeri velim atque ipsius ecclesiae, tutiusque mihi videtur, quod de Alexandrino episcopo Athanasio saepe dictum mihi commemini, qui tam modico flexu vocis faciebat sonare lectorem psalmi, ut pronuncianti vicinior esset quam canenti. verumtamen cum reminiscor lacrimas meas, quas fudi ad cantus ecclesiae in primordiis recuperatae fidei meae, et nunc ipsum quod moveor non cantu, sed rebus quae cantantur, cum liquida voce et convenientissima modulatione cantantur, magnam instituti huius utilitatem rursus agnosco. ita fluctuo inter periculum voluptatis et experimentum salubritatis magisque adducor non quidem inretractibilem sententiam proferens cantandi consuetudinem approbare in ecclesia, ut per oblectamenta aurium infirmior animus in affectum pietatis adsurgat.

⁸) Augustinus, *Enarratio in Ps.* 147, 5 (PL 37, 1917).

Augustins Worten hat schon A t h a n a s i u s nicht nur theoretisch, sondern auch praktisch dieser Auffassung im Gottesdienste Alexandriens zum Siege verholfen. Am bedeutungsvollsten ist aber für uns die Tatsache, daß im Osten um das Jahr 400 diese Auffassung sogar in einem Canon ihren Niederschlag gefunden hat. In den sogenannten Canones des Basilius heißt es can. 97: „Die an dem Altare Psalmen Singenden sollen nicht mit Lust, sondern mit Weisheit singen; sie sollen nichts als Psalmen singen⁹⁾.“

⁹⁾ W. Riedel, *Die Kirchenrechtsquellen des Patriarchats Alexandrien* (Leipzig 1900) 274. Über das Fortleben dieser Anschauungen im Mittelalter vgl. A. Schmid, *Der Kirchengesang nach den Liturgikern des Mittelalters* (Kempten 1900) 9.

§ 9.

Die Lehre von der Katanyxis. Das Mönchtum des Orients als Feind des Kunstgesanges.

Die Eigenart östlicher Frömmigkeit.

Bereits die von Augustinus gebrachte Notiz, daß Athanasius im Kirchengesange Alexandriens jeder melodiösen Gestaltung scharf entgegengetreten sei und nur einen rezitativen Vortrag der Psalmen und Hymnen duldete¹, läßt vermuten, daß der Kampf zwischen der konservativen und der fortschrittlichen Richtung in der Frage des gottesdienstlichen Gesanges noch nicht endgültig zu Ende geführt war, wie ja auch Augustinus ausdrücklich betont, kein abschließendes Urteil über die Gutheißung oder Mißbilligung des musikalisch kunstvoller gestalteten Kirchengesanges gegenüber einer rezitativen Ausführung fllen zu wollen. Wichtig ist nun die Feststellung, daß die Gegensätze am schärfsten im Osten zutage treten und sich zu einer Auseinandersetzung zwischen klösterlicher Liturgie und Volksgottesdienst zuspitzen.

In den Apophthegmata Patrum, einer alten Sammlung von Sentenzen der ältesten bte und Patriarchen, wird uns berichtet, welch scharfen Kampf Pambo, ein Abt der nitrischen Wüste, dessen Todesjahr nach C. Butlers² Untersuchungen in die Zeit zwischen 385 und 390 fllt, gegen die Einführung musikalischer Neuerungen, wie sie in der Kirche zu Alexandrien geübt wurden, in den Klostersgottesdienst führte: „Der Abt Pambo entsandte seinen Schüler nach Alexandrien, damit er ihre (der Mönche) Handarbeit verkaufe. Dieser verbrachte sechzehn Tage in der Stadt, wie er uns sagte, nachts schlief er in einem Raum

¹) Vgl. den vorhergehenden Paragraphen.

²) C. Butler, *The Lausiack History of Palladius II* (Cambridge 1904) 29/32 u. 129 ff.

der Kirche³, in dem Seitenschiff des heiligen Apostels Markus. Und nachdem er sich den (Gottes-)Dienst der Kirche angesehen hatte, kehrte er zu dem Greise (Pambo) zurück. Er lernte aber (in Alexandrien) auch Troparien. Es sprach der Greis zu ihm (nach seiner Ankunft): ‚Sohn, ich sehe dich verwirrt. Dir ist doch keine Versuchung in der Stadt begegnet?‘ Da antwortete (ihm) der Bruder: ‚Natürlich, Vater, wir verbringen hier in Gleichgültigkeit unsere Tage, und psallieren weder Canones noch Troparien. Als ich nämlich nach Alexandrien kam, sah ich die Chöre in der Kirche, wie sie psallieren, und große Trauer befiel mich, weil wir nicht auch Canones und Troparien psallieren.‘ Da sprach der Greis zu ihm: ‚Wehe uns, Sohn! Gekommen sind die Tage, an denen die Mönche sich von der dauerhaften Nahrung, die der heilige Geist ihnen bietet, abwenden und sich mit Liedern und Gesängen abgeben. Was ist denn das für eine Zerknirschung (κατάνυξις)? Wie können denn aus Troparien(-gesang) Tränen entstehen? Wie kann ein Mönch Zerknirschung besitzen, wenn einer in der Kirche oder in seiner Zelle steht und seine Stimme erhebt wie die Rinder? Denn wenn wir vor das Angesicht Gottes treten, müssen wir in großer Zerknirschung dastehen, und nicht in Selbstüberhebung. Die Mönche sind nämlich nicht in diese Wüste hinausgekommen, damit sie sich in Stolz und Selbstüberhebung vor Gott hinstellten, melodische Lieder sängen und rhythmische Gesänge zum Vortrag brächten, die Hände schüttelten und die Füße bewegten, sondern unsere Aufgabe ist es, in Gottesfurcht und Zittern, unter Tränen und Seufzern, mit Bedächtigkeit und Wachsamkeit, mit Bescheidenheit und demütiger Stimme die Gebete Gott vorzutragen. Siehe, ich sage es dir, mein Sohn, es werden Tage kommen, daß die Christen die Bücher der heiligen Evangelisten, der heiligen Apostel und der gotterfüllten Propheten vernichten und die heiligen Schriften zerreißen werden und statt dessen Troparien schreiben . . .⁴.“

³) Es ist hier das ξενοδοχεῖον gemeint. Vgl. Canon 47 des Rabbulas (F. Nau, *Les Canons et les résolutions canoniques de Rabboula etc.* [Paris 1906] 88): Les périodeutes, les prêtres et les diacres ne demeureront pas dans les hôtelleries et les auberges lorsqu'ils vont à la ville, mais ils demeureront dans le ξενοδοχεῖον de l'église ou dans les monastères du dehors.

⁴) Paulos Euergetinos, Συναγωγὴ τῶν θεοφθόγγων ῥημάτων

Der Text ist für die Geschichte der Kirchenmusik von äußerster Wichtigkeit. Beweist er doch schon den Gebrauch der Troparia und Canones im gottesdienstlichen Gesange der Kirche Alexandriens. Freilich erscheint eine soweit schon gediehene Entwicklung für die Zeit Pambos sehr früh, so daß Zweifel an einer solchen Zurückdatierung berechtigt erscheinen. Von Bedeutung ist aber der zutage tretende Gegensatz zwischen dem mönchischen Frömmigkeitsideal und christlichem Volksgottesdienst. Pambo ist ein entschiedener Gegner jeden melodösen Gesanges, weil er die κατάνυξις, die Zerknirschung und den Bußgeist behindere. Aufgabe der Mönche sei das Weinen. Es kommt diese Grundstimmung des orientalischen Mönchtums auch in dem Namen der persischen Mönche zum Ausdruck, die

καὶ διδασκαλιῶν τῶν θεοσόφων καὶ ἁγίων πατέρων (Venedig 1783) 371. Da diese Ausgabe sehr selten ist — wir besitzen in Deutschland ein einziges Exemplar im Codex Patr. Coll. 40b der Göttinger Universitätsbibliothek —, so sei im folgenden der Text in extenso wiedergegeben. Herrn Prof. Dr. A. Rücker verdanke ich einen Hinweis auf Christ-Paranikas, *Anthologia graeca carminum Christianorum, Beiträge zur kirchlichen Literatur der Byzantiner* (Lipsiae 1871) XXIX, wo der Text mit geringen Abweichungen abgedruckt ist, die ich in Klammern hinzufüge.

Ὁ Ἀββᾶς Παμβὼ ἀπέστειλε τὸν μαθητὴν αὐτοῦ (ἐν Ἀλεξανδρείᾳ) πωλῆσαι τὸ ἐργόχειρον αὐτοῦ. ποιήσας δὲ ἡμέρας ἕξ καὶ δέκα (ἐν τῇ πόλει) ὡς ἔλεγεν ἡμῖν, τὰς νύκτας ἐκάθευδεν ἐν τῷ νάρθηκι τῆς ἐκκλησίας ἐν τῷ Ναφ τοῦ ἁγίου Ἀποστόλου Μάρκου. καὶ ἰδὼν τὴν ἀκολουθίαν τῆς (ἁγίας) Ἐκκλησίας, ἀνέκαμψε πρὸς τὸν γέροντα. ἔμαθε δὲ καὶ τροπάρια. λέγει οὖν αὐτῷ ὁ γέρων. ὁρῶ σε τέκνον τεταραγμένον· μὴ τις πειρασμός σοι συνέβη ἐν τῇ πόλει; ἀποκρίνεται ὁ ἀδελφὸς (γέρωντι). φύσει Ἀββᾶ, ἐν ἀμελείᾳ δαπανῶμεν τὰς ἡμέρας ἡμῶν ἐν τῇ ἐρήμῳ ταύτῃ. καὶ οὔτε κανόνας, οὔτε τροπάρια ψάλλομεν. ἀπελθὼν γάρ ἐν Ἀλεξανδρείᾳ, εἶδον τὰ τάγματα τῆς ἐκκλησίας πῶς ψάλλουσι, καὶ ἐν λύπῃ γέγονα πολλῇ, διότι οὐ ψάλλομεν καὶ ἡμεῖς κανόνας καὶ τροπάρια. λέγει οὖν αὐτῷ ὁ γέρων. οὐαὶ ἡμῖν τέκνον. οἱ εἴδοσαν αἱ ἡμέραι, ἐν αἷς ὑπολείψουσιν οἱ Μοναχοὶ τὴν στερεάν τροφήν τὴν διὰ (τοῦ) Ἁγίου Πνεύματος ῥηθεῖσαν, καὶ ἐξακολουθήσωσιν ἄσμασι (ᾠματά) καὶ ἤχοις (ἤχους). ποία γὰρ κατάνυξις; ποία δάκρυα τίκτονται ἐκ τῶν τροπαρίων; ὅτε ἐν Ἐκκλησίᾳ τίς ἴσταται ἢ ἐν κελλίῳ, καὶ ὑποὶ τὴν φωνὴν αὐτοῦ ὡς οἱ βόες; εἰ γὰρ ἐνώπιον τοῦ θεοῦ παριστάμεθα, ἐν πολλῇ κατανύξει ὀφείλομεν παρίστασθαι, καὶ οὐχὶ ἐν μετεωρισμῷ. καὶ γὰρ οὐκ ἐξῆλθον οἱ Μοναχοὶ ἐν τῇ ἐρήμῳ ταύτῃ, ἵνα παρίστανται τῷ θεῷ καὶ μετεωρίζονται καὶ μελεδῶσιν ἄσματα, καὶ ρυθμίζουσιν ἤχους καὶ σείουσι χεῖρας, καὶ μεταβαίνουσι πόδας. ἀλλ' ὀφείλομεν ἐν φόβῳ θεοῦ (πολλῇ) καὶ τρόμῳ δακρυαί τε καὶ στεναγμοὶ μετὰ εὐλαβοῦς (εὐλαβείας) καὶ εὐκατανύκτου καὶ μετρίας καὶ ταπεινῆς φωνῆς τὰς προσευχὰς τῷ θεῷ προσφέρειν. ἰδοὺ γὰρ φθείρουσιν οἱ Χριστιανοὶ τὰς βίβλους τῶν Ἁγίων Εὐαγγελίων, καὶ τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων καὶ τῶν θεσπεσίων Προφητῶν, λειαινόντες τὰς Ἀγίας Γραφὰς καὶ γράφοντες τροπάρια.

man *abilê* = „die Weinenden“ nannte⁵. Johannes von Ephesus berichtet dieselbe Frömmigkeitsauffassung von den monophysitischen Mönchen⁶. Johannes der Nasiraeer verbrachte nach Beendigung seiner Arbeit den Rest des Tages und der Nacht mit unaufhörlichem Wachen, mit Beten unter reichlich fließenden Tränen und heftigem Weinen, so daß seine Augenlider hinschwanden⁷.

Nun ist eigentlich gerade der Psalmengesang geeignet, solche Herzensstimmung herbeizuführen, wie die Kirchenlehrer des öfteren betonen. Basilius bemerkt z. B., daß der Psalm Tränen entlockt auch einem steinernen Herzen⁸. Gregor von Nazianz erzählt, der Kaiser Valens sei tief erschüttert worden, als er in Caesarea den Gottesdienst des Basilius besuchte und der Psalmengesang wie Donner sein Ohr traf⁹. Allein nach der Auffassung Pambos liegt in dem weiterentwickelten und melodisch gestalteten Gesange ein Hindernis für die *Katanyxis*. Aus demselben Grunde bekämpft Isidor von Pelusium auch den Frauengesang, weil er keine bußfertige Stimmung erzeuge, sondern zu Aufregungen der Leidenschaften führe¹⁰.

Es sind dies Anschauungen, wie sie uns schon bei Philo von Alexandrien im ersten Jahrhundert begegnen: „Und wenn der Gehörsinn sich dem Wohlklang einer Stimme hingibt, kann der Geist etwas von dem ihm zukommenden denken?“¹¹

⁵) Vgl. dazu J. A. Wensinck, *Über das Weinen in den monotheistischen Religionen Vorderasiens*, in: *Festschrift Eduard Sachau* z. 70. Geburtstage gewidmet, herausg. v. G. Weil (Berlin 1915) 26.

⁶) A. a. O.

⁷) A. a. O. Eine gleiche Frömmigkeitsauffassung begegnet uns im Abendlande. Augustinus, Johannes Cassianus, Prudentius, die Regel des hl. Benedikt bezeichnen das Gebetsweinen als das Erstrebenswerte. Vgl. darüber J. Balogh, *Unbeachtetes in Augustins Konfessionen*, in: *Didaskaleion* N. S. 4 (1926) 5–21.

⁸) Basilius, *Homilia in Psalmum* 12 (PG 29, 213 A): *Ψαλμὸς γὰρ καὶ ἐκ λιθίνης καρδίας δάκρυον ἐκκαλεῖται.*

⁹) Gregor von Nazianz, *Oratio* 43 (*In laudem Basilii Magni*) 52 (PG 36, 561 C): *Ἐπειδὴ γὰρ ἔνδον ἐγένετο καὶ τὴν ἀκοὴν προσβαλοῦσθαι τῇ ψαλμῳδίᾳ κατεβροντήθη.*

¹⁰) Vgl. oben S. 121 Anmerkung 31.

¹¹) Philo, *Legum Allegoriarum* II § 26 (96 Z. 4 Cohn): *τί δ' ὅταν ἡ ἀκοὴ προσέχη φωνῆς ἑμμελείας, δύναται ὁ νοῦς λογίζεσθαι τι τῶν οἰκείων; οὐδαμῶς.*

In derselben Richtung bewegen sich die musikästhetischen Lehren des Neuplatonismus. Porphyrius z. B. wendet sich mit aller Schärfe gegen die mit den Schauspielen und Tänzen verbundene Musik, weil die sinnlichen Reize, die sie auf die Menschen ausübt, den Geist in seinem Denken hemmen¹². Mit diesen Gedankengängen berührt sich enge die Musikanschauung des heiligen Augustinus, wie sie oben dargelegt wurde. Der Mensch, welcher sich der Schönheit des Gesanges oder der Musik hingibt, gerät dadurch in die Gewalt der Sinnlichkeit und verliert an wahrer Innerlichkeit des Geistes. Die Gedanken, die in den Apophthegmata dem Abte Pambo zugeeignet werden, waren keine persönliche Sondermeinung, sondern in den klösterlichen Kreisen des Orients geläufig.

In den sogenannten Plerophorien des Bischofs Johannes von Maiuma, einer Schrift, die nach A. Baumstark um 515 entstanden ist¹³, heißt es: „Ein Bruder fragte den Abt Silvanus: ‚Wie fange ich es an, Vater, wenn ich mir die Katanyxis erwerben will? Ich werde nämlich viel von Gleichgültigkeit und Schlaf geplagt. Und wenn ich mich nachts erhebe, habe ich viel zu kämpfen und kann ohne Echos keinen Psalm beten und des Schlafes nicht Herr werden.‘ Und es antwortete (ihm) der Greis: ‚Sohn, dein Psalmbeten mit Echos ist der erste Übermut und eine Gefahr, denn das heißt ja soviel wie »ich singe«. Der (wahre) Bruder aber singt nicht, denn der Gesang verhärtet und verstockt das Herz und läßt die Seele keine Zerknirschung empfinden (κατανυγῆναι). Wenn du also zur Katanyxis gelangen willst, so entferne den Gesang, und wenn du hintrittst, Gebete zu verrichten, so soll dein Geist die Macht (des Inhalts) des Verses erforschen, und du sollst bedenken, daß du vor dem Angesichte Gottes stehst, der die Herzen und Nieren erforscht. Und wenn du vom Schläfe aufstehst, so sollst du mit deinem

¹²) Porphyrius, *De abstinence* 1, 34 (13 Z. 52 Hercher): Αἱ δὲ διὰ τῶν ἀκοῶν ἐμπαθεῖς οὐδαὶ κινήσεις ἔκ τε ποιῶν ψόφων καὶ ἤχων, αἰσχρορῶρη-μοσύνης τε καὶ λοιδορίας, ὥς τοὺς μὲν πολλοὺς τέλεον τοῦ λυγισμοῦ ἐκδεδυκότος φέρεσθαι ποιοῦν οἰστρουμένους, τοὺς δ' αὖ θηλυνομένους παντοίας στροφᾶς ἐλίττεσθαι.

¹³) A. Baumstark, *Festbrevier und Kirchenjahr der syrischen Jakobiten* (Paderborn 1910) 4. Vgl. auch J. Nau, *Les Plérôphories de Jean évêque de Maiouma*, in: *Revue de l'Orient Chrétien* 3 (1898) 232 ff. und PO 8, 179 f.

Munde vor allem Gott verherrlichen und nicht sogleich den Canon (zu singen) beginnen. Wenn du aber aus deiner Zelle kommst, so bete das Glaubensbekenntnis und das Vaterunser. Und wenn du hineingehst, beginne sogleich mit dem Canon ganz langsam und bedächtig, indem du unter Seufzern über deine Sünden nachdenkst und über die Strafe, die du dafür erleiden mußt.'

Da sagte der Bruder: ‚Ich, Vater, ich singe (vielmehr), seitdem ich allein bin, das Offizium des Canons und die Horen und die (Lieder) der Oktoëchos.‘ Und der Greis antwortete: ‚Darum weicht auch die Zerknirschung (*κατάνυξις*) und die Trauer von dir. Denke doch an die großen Väter, wie ungelehrt sie anfangen, ohne irgendwelche Kenntnisse außer einiger Psalmen. Sie kannten weder Echoi noch Troparia, und doch glänzten sie, was Tugend anbelangt, wie Sterne in der Welt. Der Abt Paulus, Antonius, Paulus der Einfältige, der Abt Pambo, Apollo und alle die folgenden sind Zeugen für meine Worte, sie, die sogar Tote erweckten und Gewalt über die Dämonen besaßen, nicht in Liedern, Troparien und Echoi, sondern in Gebet und Fasten. Denn nicht die Schönheit des Gesanges kann den Menschen retten, sondern die Furcht Gottes und die Beobachtung der Gebote Christi. Der Gesang dagegen hat schon viele zu den Niedrigkeiten der Welt verführt. Und nicht nur Weltmenschen, sondern auch Priester hat er zur Unkeuschheit und zu vielen Leidenschaften herabgezerrt. Der Gesang, Sohn, ist eben Sache der Weltmenschen, darum strömt ja auch in den Kirchen das Volk zusammen. Siehe, mein Sohn, wieviel Chöre sind im Himmel, aber nirgends steht geschrieben von ihnen, daß sie nach der Oktoëchos psallieren, sondern der eine Chor singt unaufhörlich das Alleluja, der andere das Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Sabaoth . . . sei also einfältigen Geistes, und Gott wird dir die Katanyxis gewähren‘¹⁴.

¹⁴) Johannes von Maïuma, *Plerophorien* (PO 8, 180). Die Abweichungen des Paulos Euergetinos a. a. O. 3749 sind in Klammern hinzugefügt. Ἀδελφὸς ἠρώτησε τὸν ἄββαν Σιλουανὸν λέγων· »Τί ποιήσω, ἄββᾶ, πῶς κτήσομαι τὴν κατάνυξιν, πάνυ γὰρ πολεμοῦμαι (ὀχλοῦμαι) ὑπὸ τῆς ἀκηδίας καὶ τοῦ ὕπνου (καὶ τοῦ μυσταγμοῦ). Καὶ ὅτε ἀνίσταμαι τῇ νυκτὶ (ἐκ τοῦ ὕπνου), πολλὰ πυκτεύω (ἐν τῇ ψαλμῳδίᾳ), καὶ χωρὶς τοῦ ἤχου ψαλμὸν οὐ λέγω, καὶ οὐ δύναμαι περιγένεσθαι τοῦ ὕπνου (μυσταγμοῦ, ὅτε ψαλμὸν ἄνευ ἤχου λέγω).« Καὶ ἀπεκρίθη (αὐτῷ) ὁ γέρων· »Τέκνον, τὸ λέγειν σε τοὺς ψαλμοὺς μετὰ ἤχου πρώτη ὑπερηφανία ἐστὶ

Noch ein anderer Text steht zur Verfügung aus dem Gebiete des ostsyrischen Mönchtums. Als Mar Ischô 'jahb III. im Jahre 647 (oder 650) Patriarch geworden war, wollte er in der Nähe des Klosters des Abtes Rabban Kâmischô' eine Schule bauen lassen, in der die Kinder auch im Gesang unterrichtet würden. Rabban Kâmischô' versammelte daraufhin die Mönche, trat mit ihnen

καὶ ἔπαρσις, τουτέστιν ἐγὼ ψάλλω (ὑποβάλλοι σοι γὰρ ὅτι ἐγὼ ψάλλω). 'Ο ἄδελφός σου ψάλλει, τὸ γὰρ ᾄσμα (δεύτερον δὲ, καὶ) σκληρύνει (σου) τὴν καρδίαν καὶ πωρώνει, καὶ οὐκ ἔσται τὴν ψυχὴν κατανυγῆναι. Εἰ οὖν θέλεις εἰς (τὴν) κατάνυξιν ἐλθεῖν, ἄφες τὸ ᾄσμα, καὶ ὅτε ἴστασαι τὰς εὐχὰς ποιῶν, ὁ νοῦς σου τὴν δύναμιν τοῦ στίχου ἐρευνάτω, καὶ λογίζου ὅτι ἐνώπιον τοῦ θεοῦ παρίστασαι, τοῦ ἐτάζοντος καρδίας καὶ νεφρούς. Καὶ ὅτε ἀναστῇς ἐκ τοῦ ὕπνου, πρὸ πάντων δοξάσει (δοξασάτω) τὸν θεὸν τὸ στόμα σου, καὶ μὴ ἄρῃ τοῦ κανόνος εὐθύς· ἄλλ' ἐξεληθὼν ἔξω τοῦ κελλίου (εἰτα), στιχολόγησον τὴν πίστιν, καὶ τὸ πατὴρ ἡμῶν ἐν τοῖς οὐρανοῖς. Καὶ τότε εἰσελθὼν, ἄρξαι τοῦ κανόνος (σου) ἀνετῶς ἀνετῶς, στενάζων καὶ ἐνθυμούμενος τὰς ἁμαρτίας σου, καὶ τὴν κόλασιν, ἐν ἣ ἡ μέλλεις βασανίζεσθαι ἐν αὐτῇ.* Καὶ λέγει ἄδελφός· *Ἐγὼ, ἀββᾶ, ἐξ ὅτε (ἐξότου) ἐμόνασα, τὴν ἀκολουθίαν τοῦ κανόνος καὶ τὰς ὥρας, καὶ τὰ τῆς (κατὰ τὴν ὁκταήχου) ὁκταήχου ψάλλω;* Καὶ λέγει (ἀπεκρίθη) ὁ γέρον· *(Καὶ) Διὰ τοῦτο καὶ ἡ κατάνυξις καὶ τὸ πένθος φεύγει ἀπὸ σοῦ. Ἐννόησον (γὰρ) τοὺς μεγάλους πατέρας πῶς ἰδιῶται ὑπῆρχον (ὑπάρχοντες), καὶ μὴ (μήτε ἤχους μήτε τροπάρια) ἐπιστάμενοι, εἰ μὴ ὀλίγους ψαλμούς. Καὶ οὔτε ἤχους οὔτε τροπάρια ἐγίνωσκον, καὶ δίκην φωστῆρων ἐν κόσμῳ ἔλαμψαν. Καὶ μαρτυρεῖ μοι τῷ λόγῳ (οἷος ἦν) ὁ ἀββᾶς Παῦλος (ὁ ἁπλοῦς), καὶ ὁ Ἀββᾶς Ἀντώνιος, καὶ Παῦλος ὁ ἁπλοῦς καὶ ὁ ἀββᾶς Παμβῶ, καὶ ὁ ἀββᾶς Ἀπολλῶ, καὶ οἱ καθ' ἑξῆς (λοιποὶ θεοφόροι Πατέρες), οἵτινες καὶ νεκροὺς ἤγειραν (καὶ μεγάλας δυνάμεις ἐποίησαν), καὶ κατὰ δαιμόνων τὴν ἐξουσίαν ἐδέξαντο, καὶ οὐκ ἐν ᾄσμασι καὶ τροπαρίοις καὶ ᾄσματι, ἀλλ' ἐν προσευχῇ (τῇ μετὰ συντετριμμένης καρδίας) καὶ νηστείᾳ. Οὐ γὰρ ἡ καλλιπερία τοῦ ἔσματος ὑπάρχει ἡ σώζουσα τὸν ἄνθρωπον, ἀλλ' ὁ φόβος τοῦ θεοῦ καὶ ἡ τήρησις τῶν τοῦ Χριστοῦ ἐντολῶν (δι' ὧν καὶ ὁ τοῦ θεοῦ φόβος τῇ καρδίᾳ ἐγγίνεται ἀδιαλείπτως. καὶ τὸ πένθος κρατύνεται τὸ πάσης ἁμαρτίας ἐκκαθαίρον τὸν ἄνθρωπον. καὶ τὸν νοῦν λευκότερον καὶ χιόνος ἀπεργαζόμενον). Τὸ γὰρ ᾄσμα πολλοὺς εἰς τὰ κατώτατα τῆς γῆς κατήγαγε. καὶ οὐ μόνον κοσμικοὺς, ἀλλὰ καὶ ἱερεῖς (ἐκθηλύναν αὐτοὺς) εἰς πορνείας καὶ εἰς πάθη (ἕτερα πάθη αἰσχροῦ κατακρημνίσαν αὐτοὺς) πολλὰ αὐτοὺς ἐβόθρισε[ν], καὶ τὸ ᾄσμα, τέκνον, τῶν κοσμικῶν ἐστίν, διὰ τοῦτο γὰρ καὶ συναθροίζεται ὁ λαὸς ἐν ταῖς ἐκκλησίαις. Ἐννόησον, τέκνον, πόσα τάγματά εἰσιν ἐν τῷ οὐρανῷ, καὶ οὐ γέγραπται περὶ (τινος) αὐτῶν ὅτι μετὰ τῆς ὁκταήχου ψάλλουσιν, ἀλλὰ τάγμα ἐν ἀκαταπαύστῳ τὸ ἀλληλουῖα ᾄδει, ἕτερον τάγμα τὸ ἅγιος ἅγιος Κύριος Σαβαώθ . . . ἀλλ' ἔσω ταπεινῶρων, καὶ ὁ θεὸς παρέχει σοι τὴν κατάνυξιν.

Unter der hier öfter erwähnten Oktoëchos ist das offizielle Gesangbuch der syrischen Kirche zu verstehen, das Gesänge nichtbiblischen Inhaltes enthält, geordnet nach den acht Tönen, in denen diese komponiert sind. Vgl. darüber E. Wellesz, *Aufgaben und Probleme auf dem Gebiete der byzantinischen und orientalischen Kirchenmusik* = *Liturgiegeschichtliche Quellen und Forschungen* H. 18 (Münster 1923) 101.

vor den Mar Ischô'jahb und sprach zu ihm: „Es ist nicht Sache der Aszeten, daß uns, während wir in unsern Zellen sitzen, die Melodien der Allelujagesänge, Psalmen, Antiphonen und Hymnen der Kinder und Nachtwachenden stören. Wir haben weder gelesen noch gehört, daß dieses in irgendeinem Kloster der Väter geschah. Wie wir aus den Schriften gelernt haben und auch von unserm Vater, Mâr Jakob, empfangen, ist unser Beruf, zu weinen und zu trauern, sitzend in unseren Zellen. Denn weder in seinem Leben noch in seinem Tode befahl er uns, einander singen oder rezipieren zu lehren. Laß ab, uns wieder zu Schülern zu machen. Einsam wollen wir in unsern Zellen sitzen und lesen. Wenn es dir gefällt, Schulen zu bauen, sieh, alle Städte und Dörfer und ihr Gebiet, das ganze persische Land ist unter deiner Gewalt. Baue, wo du willst. Nur in diesem Kloster wird keine Schule gebaut; sonst wandern wir alle von hier aus¹⁵.“ Da der Patriarch von seinem Plane nicht ablassen wollte, nahmen die Mönche die Reliquien und wanderten aus.

Wie lange sich solche Anschauungen im Osten hielten, geht aus einem Text hervor, den A. Mingana vor kurzem veröffentlicht hat¹⁶. Der nestorianische Metropolit von Amida Barsalibi († 1171) war von dem Mönch Rabban Ischô', der sich mit der griechischen Theologie und dem griechischen Ritus ausgesöhnt hatte, gebeten worden, sich den Melchiten anzuschließen. Barsalibi antwortet mit einer zehn Kapitel umfassenden Abhandlung, in der er dem Rabban Ischô', der auf die melodioreichen Gesänge, die Canones, Kathismata, Stichera, und die Oktoëchos der griechischen Liturgie hingewiesen hatte, u. a. erwidert: Nicht durch Kathismata und Stichera geht man in das Himmelreich ein, sondern durch gute Werke. Zur Zeit der Apostel gab es keine musikalischen Töne. Die Griechen haben ihre musikalischen Melodien den Heiden entlehnt; diese bringen den Gläubigen wenig Nutzen und ergötzen nur die Sänger¹⁷.

¹⁵) O. Braun, *Ostsyrisches Mönchtum* BKV 22 (Kempten 1915) 25.

¹⁶) A. Mingana, *Editions and translations of christian documents in syriac and garshuni with introduction by Rendel Harris. I. A treatise of Barsalibi against the Melchites*, in: *Bulletin of the John Rylands Library Manchester* 2 (1927) 110—204 (= *Woodbrooke Studies* I).

¹⁷) A. a. O. 140 f. (bzw. *Woodbrooke Studies* I, 32 f.). Das Bestreben, aus apologetischen Gründen eine Abhängigkeit der byzantinischen Kirchen-

Wir haben hier also ein Beispiel dafür, daß die oben dargelegten Anschauungen der Mönche, die sich gegen jeden melodösen Fortschritt in der Kirchenmusik auf Grund ihrer Auffassung von Frömmigkeit und Gottesdienst wehrten, auch in Kreisen des Episkopates Anhänger gewannen. Trotzdem blieb in dem Kampfe um Weiterentwicklung oder Erstarrung der Kirchenmusik die Praxis der Kirchen die Siegerin, so daß später die Mönche die Neuerungen in ihre Liturgie aufnahmen.

In dem oben¹⁸ angeführten Texte aus den *Apophthegmata* verurteilt Pambo sehr scharf das Schütteln der Hände und das Trippeln mit den Füßen beim gottesdienstlichen Gesange. Es erinnert uns diese Notiz an eine Nachricht, die uns Theodoret über die in Ägypten ansässigen Meletianer gibt: „Auch ersannen sie dazu jene lächerlichen (Gewohnheiten), Tag für Tag mit Wasser den Leib zu reinigen unter Händeklatschen und einem gewissen Tanz, wobei sie Hymnen sangen und viele Glöckchen bewegten, die an einem Holze befestigt waren und ähnliches mehr. Deswegen lag schon der große Athanasius dauernd mit ihnen im Krieg¹⁹.“ Was die Sitte des Händeklatschens beim Gesange betrifft, so ist dieser primitive Ersatz für Rhythmus hervorhebende Musikinstrumente wie Tympanon, Pauke usw. im christlichen Kultus des Morgenlandes zum Teil geblieben. Fulcherius von Chartres, der im Jahre 1101 dem Karsamstagfeuerwunder in der Grabeskirche in Jerusalem beiwohnte, berichtet, daß die Teilnehmer bei dem feierlichen Gottesdienst, sobald das Licht erscheint, mit Händeklatschen den Gesang der Kleriker begleiteten²⁰. Nach A. v.

musik von der altgriechischen zu konstruieren, begegnet in der damaligen Literatur öfter, muß aber nach dem heutigen Stande der Forschung als verfehlt bezeichnet werden. Vgl. E. Wellesz a. a. O. 102.

¹⁸) S. 148 Anmerkung 4.

¹⁹) Theodoret, *Haereticar. fabular. compendium* 4, 7 (PG 83, 425): Ταῦτητοι, ὡς αὐτόνομοι, καὶ τὰ καταγέλαστα ἐκείνα προσεπενόησαν, τὸ παρ' ἡμέραν μὲν ὕδατι τὸ σῶμα καθαίρειν, μετὰ δὲ κρότου χειρῶν, καὶ τινος ὀρχήσεως, τὰς θυμωδίας ποιεῖσθαι, καὶ κώδινας πολλοὺς κάλου τινὸς ἐξηρημημένους κινεῖν, καὶ τὰ ἄλλα ὅσα τούτοις ἐστὶ παραπλήσια. Οὐ δὴ χάριν αὐτοῖς ὁ μέγας ἐκεῖνος Αθανάσιος πολεμῶν διέτελεσεν.

²⁰) Fulcherius von Chartres: Per totam exemplo civitatem laus iucunda ..., sonant signa, populus manibus plaudit, clerus laetus cecinit. Zitiert bei G. Klameth, *Das Karsamstagfeuerwunder in der Grabeskirche zu Jerusalem nach dem Bericht des Fulcherius von Chartres* (Wien 1913) 7.

Maltzew ist die Sitte des Händeklatschens beim Gesange in der aethiopischen Kirche noch heute üblich²¹. Ebenso benutzen die Griechen Jerusalems diese Art Begleitung des Gesanges bei gewissen Festen²².

Überhaupt ist gerade im Osten, wo die Meinungsverschiedenheiten bezüglich der musikalischen Ausgestaltung des Gottesdienstes am schärfsten aufeinanderprallten, im Gegensatz zum Abendlande die Instrumentalmusik im Kultus zum Teil geblieben. Selbst in der Klöstern, die doch nach den obigen Darlegungen jedem melodischen Gesang und damit erst recht jeder Instrumentalmusik gram waren, findet sie sich heute bei den Kopten. A. I. Butler erzählt von seinen Reisen in Ägypten, daß im Kloster Deir el-Baramûs der Gesang mit Zymbeln und Triangeln begleitet wurde²³. Herzog Johann Georg von Sachsen wohnte in demselben Kloster einem Gottesdienst bei, dessen Gesang durch Becken begleitet wurde²⁴. Aus dem Kloster Deir-es-Suriani berichtet er: „Im Augenblicke der Kommunion stimmten Mönche ein feierliches Lied an. Dazu dienten Zymbeln, Becken und Triangeln als Begleitung.“ Nach A. I. Butler ist diese Instrumentalmusik in allen alten Kirchen Ägyptens gebräuchlich²⁵.

²¹) A. v. Maltzew, *Die Sakramente der orthodox-katholischen Kirche des Morgenlandes* (Berlin 1898) 38. Vgl. auch die Bemerkung über den Vortrag der äthiopischen Gesänge in den Acta des hl. Jared, der nach der Tradition als Erfinder der äthiopischen Kirchenmusik gilt, bei C. Conti Rossini, *Acta Sancti Jared = Corpus script. christ. orient. Ser. II T. 17 S. 6*. Danach begleiteten die Priester, welche die von Jared verfaßten Lieder vortrügen, ihren Gesang mit so lautem Händeklatschen, daß ihre Hände wund würden. Dieselbe ekstatische Art des Singens mit Händeklatschen und Paukenbegleitung ist heute noch bei den abessinischen Priestern in Übung. Vgl. E. Wellesz, *Aufgaben und Probleme auf dem Gebiete der byzantinischen und orientalischen Kirchenmusik = Liturgiegeschichtliche Quellen und Forschungen* H. 18 (Münster 1923) 107. Einen liturgischen Marienhymnus der Aethiopier nach Handschrift d'Abbadie Nr. 102, der an Marienfesten von zwei Chören unter Tympanon- und Sistrumbegleitung vorgetragen wird, bei A. Roman, *Une hymne du Nagara Maryam*, in: *Revue de l'Orient chrétien* 23 (1923) 416 ff.

²²) H. Petermann, *Reisen im Orient I* (Leipzig 1860) 247.

²³) A. J. Butler, *Ancient Coptic Churches of Egypt I* (Oxford 1884) 327: „chanting psalms and beating cymbals and triangles.“

²⁴) Johann Georg, Herzog zu Sachsen, *Streifzüge durch die Kirchen und Klöster Ägyptens* (Leipzig 1914) 29 u. 32.

²⁵) A. J. Butler a.a.O. II 82: „The wild and somewhat barbaric

Die Frage, ob diese Instrumentalmusik sich aus dem heidnischen Kultus erhalten hat, möchte Butler bejahen. Tatsächlich sprechen viele Anzeichen für die Richtigkeit dieser Anschauung. Gerade das scharfe Vorgehen des hl. Athanasius in Alexandrien²⁶ sowie die Tatsache, daß die Meletianer noch zu Theodorets Zeiten ihre aus dem heidnischen Kultus übernommene Musik ausübten, lassen den Schluß auf eine Herübernahme dieser Musik aus dem heidnischen Kulte nicht verfehlt und voreilig erscheinen, ist doch auch das Sistrum des Isiskultes in die christliche Liturgie der Abessynier übergegangen²⁷. Die Volkstradition hat sich demnach auch hier stärker erwiesen als der Rigorismus der Klöster.

clash cymbals, which accompanies the chanting in every ancient church of Egypt, is probably a relic of pagan rather than of Jewish tradition.“ Butler erinnert dann an die Musik des Dionysos- und Kybelekultes.

²⁶) Vgl. oben S. 146.

²⁷) Vgl. oben S. 66 Anm. 13.

Musik und Gesang im christlichen Privatleben.

§ 1.

Christliche Hausandacht.

Die enge Verknüpfung zwischen häuslichem und öffentlichem Kult im Heidentum wurde bereits dargetan. Damit stand auch die Hausmusik für die Christen im Zeichen des Götzendienstes. Tatsächlich zeigen die Darstellungen heidnischer Haus-Opferszenen die typische Begleitungsmusik der Flöte ebenso wie im öffentlichen Kult. So ist auf den Wandgemälden Pompejis überall der Flötenspieler beim Larenopfer anwesend¹. Ein gegenwärtig in der Casa di Pansa in Pompeji aufbewahrtes Gemälde eines solchen Larenopfers zeigt rechts von dem in der Mitte brennenden Altar den Genius, links vom Altar steht der Flötenspieler². Eine ähnliche Darstellung besitzen wir in einem pompejanischen Wandgemälde³, das sich heute im Nationalmuseum von Neapel befindet. Rechts vom Altar steht der Genius familiaris mit Füllhorn und Patera, links ihm gegenüber etwas kleiner dargestellt der Flötenspieler, der mit dem linken Fuße das Scabellum tritt. Hinter dem Genius und dem Flötenspieler Diener mit Opfergaben. Zu jeder Seite des Bildes ist ein Lar gemalt, größerer Statur als die übrigen Figuren in Tunica und Pallium, in der Hand Rhyton und Situla.

Daß bei einem so intensiven Hauskult der christlichen Hausandacht eine besondere Bedeutung zukam, ist ohne weiteres einleuchtend. Das gesangliche Element dieser religiösen Hausfeier

¹) Vgl. oben S. 10 Anm. 3.

^{1a}) W. Helbig, *Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens* (Leipzig 1868) Nr. 51—56, 58, 60.

²) A. a. O. 53.

³) S. zum Folgenden unsere Tafel 2. Vgl. auch A. de Marchi, *Il culto privato I* (Mailand 1896) 92.

war der Psalmen- und Hymnengesang. Der Psalmengesang hatte die Aufgabe, die heidnischen Gesänge zu verdrängen. Klemens von Alexandrien verweist gerade auf die griechische Sitte, beim Mahle das Skolion zu singen, um das christliche Psalmensingen bei Tisch zu empfehlen: „Und wenn du zur Zither oder Lyra singen und psallieren willst, so ist das nicht tadelnswert, du ahmst (nämlich dann) einem gerechten König der Hebräer nach, der Gott angenehm war . . . Auch bei den alten Griechen wurde bei den Gastmählern und Trinkgelagen nach Art der hebräischen Psalmen ein Lied, ‚Skolion‘ genannt, gesungen, bei dem sie gemeinschaftlich wie mit einer einzigen Stimme sangen; es kam aber auch vor, daß sie der Reihe nach im Kreise herum unter Zutrinken sangen. Die musikalischeren aber von ihnen sangen zur Lyra⁴.“ Tertullian hebt voll Stolz den Reichtum des Christentums an Liedern hervor, so daß um der Kunst willen niemand den verderblichen Kompositionen der Heiden nachzulaufen brauche⁵. „Wenn du Hymnen begehrt,“ heißt es in der syrischen Didaskalie, „so hast du die Psalmen Davids⁶.“ Das scharfe Vorgehen gegen jedes weltliche Lied erklärt sich daraus, daß die Lieder vielfach Götternamen enthielten, die auszusprechen den Christen verboten war. So befahlen die Apostolischen Konstitutionen: „Ein gläubiger Christ darf kein heidnisches Lied singen . . . denn es könnte sich ereignen, daß er bei den Gesängen auch die dämonischen Namen der Götzen erwähnte, und anstatt des heiligen Geistes würde er dann dem Bösen bei sich Einlaß gewähren⁷.“ Die Ausmerzung der heidnischen Lieder geschah darum mit aller Gründlichkeit. An

⁴) Klemens von Alexandrien, *Paedagog* II 4 (GCS Clem. A. I 183 Z. 3 Stählin).

⁵) Tertullian, *De spectaculis* 29 (CSEL 20, 28 Z. 5 Reifferscheid-Wissowa): satis nobis litterarum est, satis versuum est, satis sententiarum, satis etiā canticorum. J. Kroll, *Die christliche Hymnodik bis zu Klemens von Alexandria* = Programm d. Akademie v. Braunsberg (1921 bis 1922) 24 bemerkt dazu: „versus und cantica, das können im Sinne Tertullians nur Hymnen sein.“

⁶) H. Achelis, *Didaskalie* cap. II TU NF Bd. X, H. 2, 5 Z. 29—30.

⁷) Apostolische Konstitutionen V 10, 2 (265 Z. 12 Funk): ‘Ο γάρ τοι Χριστιανός ὁ πιστός οὐδὲ φθὴν ἐθνικὴν ὀφείλει λέγειν, οὔτε ἄσμα πορνικόν· ἐπεὶ συμβήσεται αὐτῷ, διὰ τῆς φθῆς, εἰδώλων μνημονεύειν ὀνόματα δαιμονικά, καὶ ἀντὶ τοῦ ἁγίου Πνεύματος, εἰσφρήσει ἐν αὐτῷ τὸ πονηρόν.

die Stelle des Heroenliedes, das nach Cicero⁸ im häuslichen Leben besonders gern gesungen wurde, trat der christliche Martyrerhymnus, anstatt Liebeslieder sollten die Christen Hymnen auf Gott singen. Ja, sogar das heidnische Kinderlied mußte dem Alleluja weichen, wie Hieronymus vom noch stammelnden Mädchen verlangt: „*cum avum viderit, in pectus eius transiliat, e colo pendeat, nolenti alleluia decantet*“⁹. Das große Stück Kulturarbeit, die der christliche Gesang dadurch leistete, läßt das Eifern der kirchlichen Schriftsteller für diese Art stiller Hausmission verständlich erscheinen.

Archäologische Denkmäler christlicher Hausandachtsszenen sind uns verhältnismäßig wenig erhalten. Ein heute im Palazzo Corsini in Rom befindlicher¹⁰ Sarkophag zeigt in der linken Ecke eine Leier spielende junge Frau im Kreise von andern weiblichen Personen und Kindern. Rechts sitzen vier Männer, von denen einer eine Schriftrolle in der Hand hält. F. Münter dachte¹¹ an eine Darstellung christlicher Hausandacht nach Tertullian: „*Sonant inter duos (coniuges) psalmi et hymni, et mutuo provocant, quis melius Deo suo cantet*“¹².“ F. X. Kraus erinnerte zu der Schriftrolle in der Hand des Mannes an die von Eusebius berichtete frühzeitige Aufzeichnung der christlichen Hymnen¹³. Allein, wenn es sich wirklich um eine Szene aus dem Leben handelt, wofür die Beweise sehr schwach sind¹⁴, so dürfte die Deutung auf eine christliche Hausandacht wohl kaum zutreffen. Die ganze Haltung der Personen paßt nicht dazu. Auch die angeführte Deutung der Schriftrolle erscheint wenig glaubwürdig, ist doch die Lyra in der Hand der

⁸) Vgl. oben S. 13 Anmerkung 6.

⁹) Hieronymus, *Epistula* 107 (*Ad Laetam de institutione filiae*) 4, 8 (CSEL 55, 295 Z. 19 Hilberg).

¹⁰) Abbildung bei R. Garrucci, *Storia dell' arte cristiana* V (Prato 1879) Tav. 296, 4 = C. M. Kaufmann, *Handbuch der christlichen Archäologie* (Paderborn³ 1922) 491, 3. Vgl. H. Dütschke, *Ravennatische Studien* (Leipzig 1909) 188.

¹¹) F. Münter, *Sinnbild und Kunstvorstellung der alten Christen* (Altona 1825) I 84.

¹²) Tertullian, *Ad uxorem* II 9 (I 697 Oehler).

¹³) F. H. Kraus, RE II 292.

¹⁴) Vgl. H. Dütschke a. a. O.

Frauen und die Schriftrulle in der Hand des Mannes auf heidnischen Sarkophagen ein beliebtes und oft gebrauchtes Sinnbild ¹⁵.

Eine Verwendung der Lyra und Kithara bei der christlichen Hausandacht ist zwar sehr gut denkbar, da diese beiden Instrumente eine Ausnahmestellung im Verbot jeglicher Instrumentalmusik einnahmen. Außer der bereits angeführten Stelle aus dem Pädagog des Klemens von Alexandrien ¹⁶ spricht dafür eine Bemerkung des Synesius von Cyrene, in der er sich rühmt, als erster ein Lied auf Christus mit Kitharabegleitung verfaßt und komponiert zu haben ¹⁷. Überhaupt scheint Synesius die Lyra und Kithara den Christen zu gestatten, denn er spricht in einem Briefe an seinen Bruder von dem Nemesishymnus, den Mesomedes um 140 n. Chr. komponierte, zitiert drei Verse dieses Liedes und setzt hinzu: „(Nemesis), auf die wir zur Lyra singen ¹⁸.“ Freilich scheint man bezüglich der Duldung der Lyra nicht einheit-

¹⁵) Über die Deutung dieser Sinnbilder — ob Symbole der Bildung der Verstorbenen oder ihrer Beschäftigung im Jenseits — bestehen verschiedene Ansichten. Vgl. jedoch weiter unten S. 164.

¹⁶) Vgl. oben S. 159. Die Stelle bei Origenes, *Περὶ εὐχῆς* 2, 4 (GCS Origenes II 301 Z. 28 Koetschau): οὐδὲ γὰρ δύναται ἡμῶν ὁ νοὸς προσεῦξασθαι, ἐὰν μὴ πρὸ αὐτοῦ τὸ πνεῦμα προσεῦξεται οἷον ἐν ὑπὸ κρῶ αὐτοῦ, ὥσπερ οὐδὲ ψάλλαι καὶ εὐρύθμως καὶ ἑμμελῶς, καὶ ἑμμέτρως καὶ συμφώνως ὑμνῆσαι τὸν πατέρα ἐν Χριστῷ, ἐὰν μὴ „τὸ πνεῦμα“ τὸ „πάντα“ ἐρευνῶν, „καὶ τὰ βάθη τοῦ θεοῦ“ πρότερον αἰνέσῃ καὶ ὑμνήσῃ τοῦτον wird trotz der Häufung von musikalischen Fachausdrücken schwerlich als Beweis für die Duldung des Saitenspiels im christlichen Privatleben in Frage kommen, da ψάλλειν damals bereits die abgeschwächte Bedeutung „singen“ hat, wie auch Klemens von Alexandrien in der angezogenen Stelle ausdrücklich unter ψάλλειν ein bloßes Singen versteht, da er hinzusetzt πρὸς κιθάραν . . . ἢ λύραν ᾄδειν τε καὶ ψάλλειν. Ebenso ist ψάλτης die amtliche Bezeichnung des Kantors. Vgl. oben S. 109 Anmerkung 22. Die Übersetzung der Origenesstelle von P. Koetschau BKV 48 (1926) 13: „wie er auch den Vater in Christus nicht mit dem Saitenspiel besingen . . . kann“ ist also nicht zutreffend.

¹⁷) Synesius von Cyrene, *Hymni* 7, 1 (PG 66, 1612): Πρῶτος νόμον εὐρόμαν Ἐπὶ σοί, μάκαρ, ἄμβροτε, Γόνε κύδιμε Παρθένου Ἰησοῦ Σολυμῆε, Νεοπηγέσιν ἀρμογαῖς Κρέξαι κιθάρας μίτους. 8, 1 (PG 66, 1612): Ὑπὸ Δώριον ἀρμογὰν Ἐλεφαντοδέτων μίτων λύρας Στάσω λιγυρὰν ὅπα Ἐπὶ σοί, μάκαρ, ἄμβροτε, Γόνε Κύδιμε Παρθένου.

¹⁸) Synesius, *Epist.* 94 (PG 66, 1464 A): Ἐὼ τὰ κατὰ τὸν ἑταῖρον Δισκουρίδην, ὅτι μετρίως ἐπράχθη, καὶ οὐχ ὥς ἂν κινήσαι θεοῦ τε καὶ ἀνθρώπων νέμεσιν. Αὕτη μέντοι σαφῶς ἐστὶ περὶ ἧς πρὸς λύραν ᾄδομεν.

lich vorgegangen zu sein. Chrysostomus spricht in seiner Erklärung des 41. Psalmes über den Psalmengesang bei Tisch, bei dem jeder mitsingen kann, ob jung oder alt, mit rauher oder zarter Stimme: „Dabei brauchst du keine Zither, keine gespannten Saiten, kein Plektrum und keine Kunst(kenntnisse), noch sonstige Instrumente, sondern, wenn du willst, mache dich selbst zur Zither, indem du die Melodien des Fleisches vernichtest und mit dem Leibe eine große Symphonie bildest zur Seele¹⁹.“ Läßt diese Stelle immerhin noch eine Deutung zu, nach der Chrysostomus schließlich einer Verwendung der Zither nicht ablehnend gegenüberstände, so nimmt er von der Verurteilung der Instrumentalmusik die Zither an anderer Stelle keineswegs aus, sondern nennt die Lieder, die zur Saite gesungen werden, Teufelsgesang²⁰.

Es erhebt sich hier auch die Frage nach der Bedeutung der Lyra- und Lautenspielerinnen auf altchristlichen Sarkophagen. C. M. Kaufmann bezeichnet sie kurzerhand als Füllfiguren, ohne sie weiter zu erklären²¹. In Frage kommt hier z. B. ein Sarkophag, der sich heute im Lateranmuseum befindet und etwa dem dritten Jahrhundert angehören dürfte²². Das Mittelstück des Sarkophags bildet eine eingerahmte Fläche mit dem Porträt der Toten, einer älteren Frau, die das Gesicht etwas nach links gewendet, in der Linken eine Schriftrolle hält, auf die sie die

¹⁹) Chrysostomus, *Expositio in Ps. 41* (PG 55, 158): Ἐνταῦθα οὐ χρεῖα κιθάρας, οὐδὲ νεύρων τεταμένων, οὔτε πλήκτρου καὶ τέχνης, οὐδὲ ὀργάνων τινῶν, ἀλλ' ἐὰν θέλῃς, σὺ σαυτὸν ἐργάσῃ κιθάραν, νεκρώσας τὰ μέλη τῆς σαρκός, καὶ πολλὴν τῷ σώματι πρὸς τὴν ψυχὴν ποιήσας τὴν συμφωνίαν.

²⁰) Chrysostomus, *In Epist. ad Coloss. c. I, Hom. 1, 5* (Mauriner-Ausgabe [Paris 1734] 11, 330 b): Ἀλλὰ δὴ τὰ μετὰ ταῦτα ἴδωμεν. Ἐκεῖ μὲν αἰολοὶ καὶ κιθάραι καὶ σύριγγες, ἐνταῦθα δὲ οὐδὲν ἀπηχὲς μέλος. ἀλλὰ τί; ὕμνοι, ψαλμοὶ. Ἐκεῖ μὲν οἱ δαίμονες ἀνυμνοῦνται, ἐνταῦθα δὲ ὁ πάντων Δεσπότης Θεός· Ὁρᾷ πόσης μὲν αὐτῇ χάριτος, πόσης δὲ ἀγνωμοσύνης ἐκείνη καὶ ἀναισθησίας γέμει; Εἰπέ γάρ μοι· ὁ Θεός σε ἔθρεψεν ἐκ τῶν ἀγαθῶν αὐτοῦ, καὶ δέον αὐτῷ εὐχαριστεῖν μετὰ τὸ τραφῆναι, σὺ δὲ τοὺς δαίμονας ἐπεισάγεις; τὰ γὰρ διὰ τῶν πηκνίδων οὐδὲν ἄλλο ἢ δαιμόνων ἅσματα. Δέον εἰπεῖν, εὐλογητὸς εἰ Κύριε, ὅτι ἔθρεψάς με ἐκ τῶν ἀγαθῶν σου, σὺ δὲ καθάπερ τις κύων ἄτιμος, οὐδὲ μέμνησαι, ἀλλὰ τοὺς δαίμονας ἐπεισάγεις; Μᾶλλον δὲ οἱ μὲν κύνες λαβόντες, καὶ μὴ λαβόντες σαίνουσι τοὺς οἰκείους, σὺ δὲ οὐδὲ τοῦτο.

²¹) C. M. Kaufmann, *Handbuch der christlichen Archäologie* (Paderborn³ 1922) 253 und 493 Abb. 242, 3.

²²) Vgl. zum Folgenden unsere Tafel 28, 2. Ausführliche Beschreibung bei J. Ficker, *Die altchristlichen Bildwerke im christlichen Museum des Laterans* (Leipzig 1890) 74.

Finger der rechten Hand legt. Die glatte, ungescheitelte Haartracht, die das Haar in dichten Enden hinter den Ohren herabfallen läßt, ist etwa die der Julia Domna-Zeit. Rechts und links von der Porträttafel folgen geflügelte Erosen mit Fruchtkörben. Daran schließt sich auf jeder Seite ein Hirte. Der linke, ebenso wie der rechte zwischen zwei Pinien stehend, ist unbärtig und jugendlich. Er stützt sich auf seinen Hirtenstab. Zu seinen Füßen sitzt ein Hund, der zu ihm aufschaut. Der rechte Hirte ist dagegen bärtig. Das Gesicht nach links gewandt, trägt er auf seinen Schultern ein Lamm, während zu seinen Füßen links eine Ziege und rechts ein Widder sichtbar sind. C. M. Kaufmann vermutet in ihm den hl. Hirten²³. Den Abschluß bilden auf beiden Seiten zwei musizierende Frauengestalten. Die rechte erscheint jugendlicher als die linke. Sie trägt das Haar in Flechten um den Kopf gebunden und ist mit dem Ärmelchiton bekleidet, der Hals und rechte Schulter freiläßt. Sie sitzt auf einem Korbessel mit hoher Lehne und spielt ein Musikinstrument mit langem Griffbrett, dessen vier Saiten oben und unten an knopfartigen Wirbeln befestigt sind. Die Frau am linken Ende gleicht in der Haartracht der Mittelfigur. Sie sitzt auf einem Faldistorium und trägt die gleiche Gewandung wie die Figur rechts. In der Linken hält sie ein lautenartiges Instrument mit starkem Resonanzboden und in der Rechten einen plumpen Schlägel. Es liegt sehr nahe, in den drei dargestellten Frauen die Tote in ihren verschiedenen Lebensaltern abgebildet zu sehen, zumal der Gesichtsausdruck der linken Figur auffallend dem des Brustbildes in der Mitte ähnelt. Es wird daher in der Mitte die Tote im reiferen Alter, rechts und links dagegen in jüngeren Jahren dargestellt sein. Die Musikinstrumente könnten ähnlich wie die Schriftrolle in der Hand des mittleren Bildes analog den Darstellungen auf heidnischen Sarkophagen zunächst Zeichen der Bildung sein. Auch dürfte nach den oben angeführten Äußerungen des Klemens von Alexandrien und Synesius von Cyrene, die der Lyra und Kithara eine Ausnahmestellung einräumen, angenommen werden, daß die Abbildungen wirklichen Lebensgewohnheiten in christlichen Kreisen entsprechen, zumal diese immer freier sind, als die strengen Vorschriften der Kirchenschriftsteller vermuten lassen. Trotzdem möchte ich diese Deutung nicht befürworten.

²³) A. a. O. 493 zu Abbildung 242, 3.

Da die Lyra- und Lautenspielerin sehr häufig auf heidnischen Sarkophagen begegnet²⁴, so wird eine Erklärung dieses Gegenstandes auf christlichen Sarkophagen notwendig sich nicht auf die Heranziehung einiger Texte aus den christlichen Schriftstellern beschränken dürfen, sondern die nichtchristlichen Denkmäler mitberücksichtigen müssen. Nun befriedigt die übliche Deutung der Lyra in der Hand der Frau als Zeichen der Bildung, wie schon H. Dütschke²⁵ dargetan hat, nicht. Die antiken Jenseitsvorstellungen, die sich das Leben nach dem Tode in so reichem Maße musikalisch ausgeschmückt dachten²⁶, legen vielmehr nahe, in der Lyra- oder Lautenspielerin die Tote als Selige im Jenseits dargestellt zu sehen. Diese Annahme gewinnt noch an Wahrscheinlichkeit, wenn man bedenkt, daß gerade die Lyra als Opfergabe an den Toten in der Antike erscheint²⁷. Besonders in der Sarkophagkunst ist aber das Erbe, das die christliche Antike von der heidnischen bekam, groß. Auf diesem Wege ist auch die Lyraspielerin auf die christlichen Sarkophage übergegangen. Einer gedankenlosen Herübernahme als „Füllfigur“ braucht dagegen auch hier nicht das Wort geredet zu werden. Die christlichen Himmelsvorstellungen waren reich genug, auch dieses Jenseitssymbol mit neuem Inhalt füllen zu können. Ich erinnere nur an die Schilderung der Liturgie des himmlischen Jerusalems in der Johannesapokalypse²⁸.

Ein Sarkophag aus Saint-Maximin²⁹ zeigt auf der Seitenfläche die Auferweckung der Tabitha nach Apostelgeschichte 9, 36 ff. Ta-

²⁴) Vgl. z. B. den Sarkophag in S. Vittore in Ravenna. Abbildung bei H. Dütschke, *Ravennatische Studien* (Leipzig 1909) 65. Ein anderes Beispiel bietet der Sarkophagdeckel des Konservatorenpalastes, den unsere Tafel 28, 1 wiedergibt. In den liegenden Gestalten auf dem Deckel sind die beiden Gatten dargestellt. Der Mann hält in der Linken die aufgeschlagene Rolle, während seine Gattin die Laute spielt.

²⁵) H. Dütschke a. a. O. 189. Vgl. meinen demnächst in der Römischen Quartalschrift erscheinenden Aufsatz „Die Leierspielerin auf heidnischen und christlichen Sarkophagen im Lichte antiker Jenseitsvorstellungen.“

²⁶) Vgl. weiter unten VI § 2.

²⁷) Vgl. unten VI § 2.

²⁸) Vgl. oben S. 103 f.

²⁹) S. unsere Tafel 29, 1. Für die Anfertigung der Abbildung stellte mir Herr Prälat J. Wilpert in dankenswertester Weise eine Tafel seines demnächst erscheinenden Sarkophagwerkes zur Verfügung.

bitha, die sich mit der Linken noch auf ihr Lager stützt, hat sich eben auf das Wort des Apostels, der zu ihren Füßen steht, erhoben. Vor dem Bette knien bzw. sitzen ³⁰ drei kleinere Personen, deren Gesten an den Ritus der Wehklage erinnern. Im Hintergrunde gewahren wir zwei Frauen, das verschleierte Haupt zu Tabitha gewandt. In dem seitlichen Türeingang steht eine Orgel mit acht Pfeifen. H. Leclercq ³¹ erinnert an die Hymnen und Psalmen, die von den Christen bei der Aufbahrung gesungen wurden, und sieht in der Orgel das Begleitinstrument zu diesem Gesange, das der Künstler als Kind seiner Zeit zur Darstellung gebracht habe. Doch erscheint diese Ansicht mehr als fraglich, ganz abgesehen von der ablehnenden Haltung der christlichen Schriftsteller gegen jede instrumentale Totenmusik ³² und der Tatsache, daß gerade im vierten Jahrhundert, dem nach H. Leclercq dieser Sarkophag angehört, Hieronymus als schärfster Gegner der Orgel auftritt, für die eine christliche Jungfrau taub sein müsse ³³. Eher besteht die Möglichkeit, daß der Künstler in Anlehnung an Matthaeus 9, 23, wo die Flötenspieler im Hause des Jairus erwähnt werden, bei der Ähnlichkeit der Darstellungsobjekte die bei den Heiden und Juden übliche Totenmusik im Rahmen seiner Zeit mit der Orgel andeuten wollte.

³⁰) Zum Sitzen als Trauerbrauch vgl. Th. Klauser, *Die Cathedra im Totenkult der heidnischen und christlichen Antike* = *Liturgiegeschichtl. Quellen und Forschungen* 21 (Münster 1927) 13f., bei der Leiche 23f.

³¹) H. Leclercq, *DACL* VII 1, 1190.

³²) Vgl. darüber weiter unten Abschnitt VI § 4.

³³) Hieronymus, vgl. oben S. 125 Anmerkung 42.

§ 2.

Die christliche Ablehnung der Musik im Privatleben.

Der Ausschluß der Musiker aus der kirchlichen Gemeinschaft nach ältestem Kirchenrecht.

Wie das Christentum in der Ablehnung der damaligen Musik für den Gottesdienst nicht allein stand, sondern von den heidnischen Philosophen schon ganz ähnliche Gedanken entwickelt worden waren, so waren auch schon vor dem Auftreten des Christentums in heidnischen Kreisen Stimmen laut geworden, die über den überhandnehmenden Musikluxus im profanen Leben ein scharfes Urteil fällten. Vor allem den Römern sagte die Musik, namentlich die Instrumentalmusik, kunstmäßig betrieben, in starkem Kontrast zu den Griechen außerhalb der Kultus-sphäre nicht so recht zu, galten doch bei der antiken Gravität des römischen Priesteradels Musik und Tanz als Laster, wie uns Cornelius Nepos berichtet¹⁾. Aber wie in Sachen des Kultus, so erlag auch hier die römische modestia schließlich den asiatischen Einflüssen, denen Rom durch seine Eroberungen ausgesetzt war. Bitter beklagt Livius diese Verfallserscheinungen: „Der erste Anfang fremder Üppigkeit wurde von dem asiatischen Heere (des Scipio Asiaticus) in die Stadt eingeführt.

¹⁾ Cornelius Nepos, *Vita* 15, *Epaminondas* I § 2 (60 Z. 4 Halm): scimus enim musicen nostris moribus abesse a principis persona, saltare vero etiam in vitiis poni: quae omnia apud Graecos et grata et laude digna ducuntur.

Diese brachten zuerst Ruhebetten mit ehernen Füßen, kostbare Decken, Vorhänge und was damals zum kostbaren Hausgerät gezählt wurde, Konsoltische und Schenktische nach Rom. Damals wurden Sängerinnen und Zitherspielerinnen und andere Erheiterungen als Tischergötzungen den Gastmählern beigelegt².“ Der Niedergang der Musik wurde besonders besiegelt durch die niedrige und gemeine Rolle, die sie bei der Pantomimik spielte. Bei Lukian von Samosata macht sich Krato zum Anwalt vieler ernster denkenden Menschen, wenn er eine solche Musik eines gebildeten Menschen für unwürdig hält: „Kann wohl ein Mann, mein Bester, und zwar einer, der Bildung genossen und auch nur ein wenig Verkehr mit der Philosophie gehabt hat, das Streben nach dem Besseren und den Umgang mit den Alten aufgebend, sich hinsetzen und vorflöten lassen, um einen weibischen Menschen zu sehen, der in weiblichen Kleidern einherstolzisiert und in unzüchtigen Gesängen verbuhlte Weiber nachahmt“³.“ Die übertriebene Häufung musikalischer Genüsse veranlaßt Ammianus Marcellinus in der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts zu der bitteren Klage, während die Bibliotheken leer ständen, würden überall Wasserorgeln, Leiern und Flöten angefertigt⁴.

Aber zwischen diesen heidnischen Ablehnungsversuchen und

²) Livius 39, 6, 7 (IX 12 Weissenborn): luxuria enim peregrinae origo ab exercitu Asiatico invecta in urbem est. ii primum lectos aeratos, vestem stragulam pretiosam, plagulas et alia textilia et, quae tum magnificae suppellectilis habebantur, monopodia et abacos Romam advexerunt. tunc psalteriae sambucistriaeque et convivalia (alia) ludorum oblectamenta addita epulis.

³) Lukian, *De saltatione* 2 (140 Z. 11 Sommerbrodt): Ἄνθρωπος δὲ τις ὢν, ὃ λῆσσε, καὶ ταῦτα παιδείᾳ σύντροφος καὶ φιλοσοφία τὰ μέτρια ὁμιληκῶς, ἀφόμενος, ὃ Λυκίῳ, τοῦ περὶ τὰ βελτίω σπουδάζειν καὶ τοῖς παλαιοῖς συνεῖναι, κάθησθαι καταυλούμενος, θηλυδρίαν ἄνθρωπον ὁρῶν ἐσθῆτι μαλακαῖς καὶ ἄσματος ἀκολάστοις ἐναβρυνόμενον καὶ μιμούμενον ἔρωτικὰ γύναια.

⁴) Ammianus Marcellinus, *Rerum gestarum* 14, 6, 18 (16 Z. 17 Carolus u. Clark): Quod cum ita sint, paucae domus studiorum seriis cultibus antea celebratae, nunc ludibriis ignaviae torpentis exundant, vocabili sonu, perflabili tinnitu fidium resultantes, denique pro philosopho cantor, et in locum oratoris doctor artium ludicrarum accitur et bybliotheccis sepulchrorum ritu in perpetuum clausis, organa fabricantur hydraulica, et lyrae ad speciem carpentorum ingentes, tibiaeque et histrionici gestus instrumenta non levia.

dem Rigorismus, mit dem die Christen gegen diese Art Musik vorgehen, besteht ein großer Unterschied, insofern die Motive, die zur schärfsten Verurteilung drängen, bei den Christen ganz andere sind. Freilich auch das Christentum verwarf die Musik, weil sie den Verfall den Sitten förderte, wie ja Klemens von Alexandrien die Flötenmusik verurteilt, weil sie „ein Brückenpfeiler ist zu sinnlicher Liebe und müßigem Treiben“, und den Lärm von Cymbalon und Tympanon, weil sie Zucht und Sitte lockern⁵, allein der tiefste Grund der Verurteilung aller profanen Musik im Privatleben ist für Klemens wie für alle übrigen christlichen Schriftsteller das enge Verbundensein von Musik und heidnischem Götterkult. Darum ist die ganze damalige Musik für die Christen ein großer Götzendienst, weshalb Klemens die Flöte den Götzendienern überlassen will⁶, wie ja auch Gregor von Nazianz als Grund für seinen Kampf gegen dieses Musikinstrument seine Verwendung im Kybelekult anführt: Αὐλῶν τε Φρυγίων μανηιτόκος ἔκτομος ἦχη⁷. Erst aus dieser Grundeinstellung heraus sind die ganze Schärfe der Abwehr und Vergleiche zu verstehen, wie sie z. B. Epiphanius von Salamis bringt, der die Flöte in anschaulicher Weise mit der Schlange vergleicht, durch die der Dämon des Bösen die Eva verführte und die Gesten des Flötenbläfers beim Spiele mit dem Teufel in Parallele setzt, der in die Höhe schaut, um die Himmlischen zu lästern⁸. Aber auch das Zither- und Lyraspiel erfreut sich später nicht mehr der Ausnahmestellung, die ihm Klemens von Alexandrien einräumte⁹. Denn Basilius zählt auch dieses zu den Künsten, dessen Ende

⁵) Klemens von Alexandrien, *Paedagog* 2, 4 (GCS Clem. A. I 183 Z. 3 Stählin).

⁶) Vgl. oben S. 81 Anmerkung 1.

⁷) Gregor von Nazianz, *Carmina* II, Sectio 2, 7 (ad Nemesium) 260 (PG 37, 1571).

⁸) Epiphanius, *Panarion haer.* 25, 4 (GCS Ep. I 272 Z. 8 Holl): Καὶ γὰρ καὶ αὐτὸς ὁ αὐλὸς μίμημα ἐστὶ τοῦ δράκοντος, δι' οὗ ἐλάλησεν ὁ πόνηρος καὶ ἠπάτησε τὴν Εὔαν. Ἀπὸ τοῦ τύπου γὰρ ἐκείνου κατὰ μίμῃσιν ὁ αὐλὸς τοῖς ἀνθρώποις εἰς ἀπάτην κατεσκευάσθη. Καὶ ὅρα τὸν τύπον δι' αὐτὸς ὁ αὐλὸς ἐν τῷ αὐλῷ ποιεῖται. Αὐλῶν γὰρ ἄνω ἀνανεύει, καὶ κάτω κατανεύει, δεξιὰ τε κλίνει καὶ εὐώνυμα ὁμοίως, ἐκείνῳ. Τούτοις γὰρ καὶ ὁ διάβολος τοῖς σχήμασιν κέχρηται, ἵνα κατὰ τῶν ἐπουρανίων ἐνδείξηται τὴν βλασφημίαν.

⁹) Vgl. oben S. 104 Anmerkung 4.

Verderben bedeutet¹⁰. Schuld an dieser Entwicklung haben sicher auch die in ganz üblem Rufe stehenden Zither- und Lyraspielerinnen, wie sie zu heidnischen Mahlzeiten hinzugezogen wurden. Hieronymus gibt der christlichen Witwe Furia den Rat: „Den Sänger vertreibe wie einen Schädling. Saitenspielerinnen und Harfenistinnen und ähnlicher Art Teufelschor wirf gleich den todbringenden Sirenengesängen aus deinem Hause¹¹.“ Auch Augustinus, der in seiner Schrift „*De doctrina christiana*“ eine möglichst weitgehende Verwertung aller Künste für das christliche Leben anstrebt, läßt die Kenntnis der Zither und übrigen Instrumente nur zu, wenn sie zur Erfassung geistiger Dinge und zum Verständnis der hl. Schrift dient: „Jedenfalls dürfen wir wegen des heidnischen Aberglaubens weder die Musik fliehen, wenn wir zum Verständnisse der hl. Schrift Zweckdienliches gewinnen können, noch uns zu den theatralischen Possen der Heiden wenden, wenn wir über Zithern und Instrumente etwas sagen, was die Erfassung geistiger Dinge fördert¹².“

Ganz besonders aber tritt die Feindschaft des Christentums gegen die Musik im Privatleben in den kirchlichen Canones in die Erscheinung, die jeden beruflich tätigen Musiker von der Gemeinschaft ausschließen. In den etwa gegen Ende des vierten Jahrhunderts verfaßten sog. *Canones Hippolyti* heißt es Canon 12: „Wer Theater macht oder Ringer oder Wettläufer ist oder Musiklehrer oder Komiker vor . . . (?) oder die Wildheit lehrt oder κυνηγός oder πωλευτής oder Tierkämpfer oder Götzenpriester ist, diesen allen darf man den Zutritt zu

¹⁰) Basilius, *Comment. in Isaiam* c. 5, 158 (PG 30, 377): τῶν δὲ ματαιοτεχνῶν, οἷον καθαριστικῆς, ἢ ὀρχηστικῆς, ἢ αὐλητικῆς, ἢ ἄλλων τοιούτων, παυσαμένης τῆς ἐνεργείας, τὸ ἔργον συναφανίζεται. καὶ ὄντως, κατὰ τὴν ἀποστολικὴν φωνὴν, τὸ τέλος τούτων ἀπώλεια.

¹¹) Hieronymus, *Epistula 54 (ad Furiam de viduitate servanda)* 13 (CSEL 54, 479 Z. 4 Hilberg): cantor pellatur ut noxius; fidicinas et psaltrias et istius modi chorum diaboli quasi mortifera sirenarum carmina proturba ex aedibus tuis.

¹²) Augustinus, *De doctrina christiana* 2, 18 (PL 34, 49): nos tamen non propter superstitionem profanorum debemus musicam fugere, si quid inde utile ad intelligendas sanctas scripturas rapere potuerimus; nec ad illorum theatricas nugas converti, si aliquid de citharis et de organis, quod ad spiritualia capienda valeat, disputemus.

einer heiligen Rede nicht gewähren, bis sie sich von diesen unreinen Werken gereinigt haben. Nach 40 Tagen dürfen sie die Predigt hören. Erweisen sie sich dann würdig, so werden sie getauft¹³.“ Die um 400 niedergeschriebenen *Canones* des Basilius, die dem Anagnosten, wie schon erwähnt¹⁴, jede Ausübung instrumentaler Musik untersagen, bestimmen den Ausschluß der sittlich berüchtigten Sängerinnen: „Wenn jemand ein χορευτής ist, soll er sein Gewerbe aufgeben oder ausgeschlossen und von den Mysterien gebannt werden. Ist er ein Tänzer des gleichen . . . Ein μῦθος soll aufhören oder ausgestoßen werden. Ein Weib, welches in Wirtshäusern tanzt und Leute durch schönen Gesang und lügnerischen Wohlklang, der voll von Verführung ist, anlockt, soll, wenn sie ihr Gewerbe aufgibt, 40 Tage warten, bevor sie kommuniziert; dann mag sie die Mysterien erhalten¹⁵.“ Die Apostolischen Konstitutionen zählen ausdrücklich auch den Zither- und Lyraspieler zu diesen verbotenen Berufen: „Wenn ein Schauspieler oder eine Schauspielerin zur Aufnahme herantritt oder ein Wagenlenker oder ein Gladiator oder ein Schnellläufer oder ein Fechtmeister oder ein Schauspieler oder ein Olympiker oder ein Flötenspieler oder ein Zither- oder Lyraspieler . . ., so sollen diese entweder damit ein Ende machen oder zurückgewiesen werden¹⁶.“ Wie lange sich diese Bestimmungen forterhielten, zeigt der Nomokanon des Michael von Damiette, der noch die Verordnung enthält: „Wenn einer eine Kithara oder ein Blasinstrument spielt, so soll er davon ablassen oder ausgestoßen werden¹⁷“, sowie der Canon 70 des Gabriel b. Tureik, der die Musikinstrumente zu den verwerflichen Dingen zählt¹⁸.

Daß die kirchlichen Rechtsbestimmungen auch gegen die

¹³) *Canones Hippolyti* can. 12 = W. Riedel, *Kirchenrechtsquellen des Patriarchats Alexandrien* (Leipzig 1900) 206.

¹⁴) Vgl. oben S. 109.

¹⁵) *Canones Basilii*, can. 37 = W. Riedel a. a. O. 257.

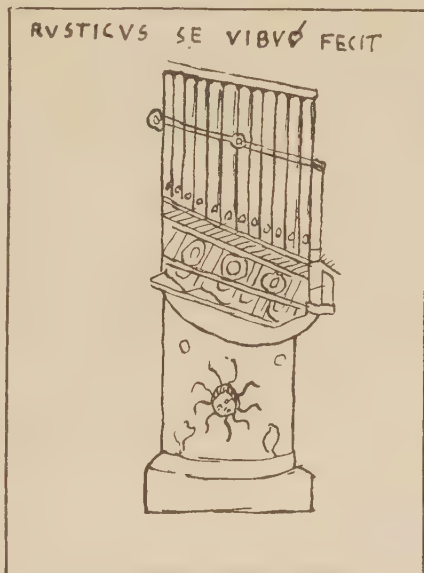
¹⁶) *Constitutiones Apostolorum* 8, 31, 9 (534 Z. 25 Funk): τῶν ἐπὶ σκηνῆς ἐάν τις προσή ἀνὴρ ἢ γυνή ἢ ἡνίοχος ἢ μονομάχος ἢ σταδιοδρόμος ἢ λουδεμιστής ἢ χοραύλης ἢ κιθαριστής ἢ λυριστής ἢ ὁ τὴν ὄρχησιν ἐπιδεικνύμενος ἢ πάπηλος, ἢ παυσάσθωσαν ἢ ἀποβαλλέσθωσαν.

¹⁷) W. Riedel, a. a. O. 176.

¹⁸) W. Riedel, a. a. O. 63.

Verfertiger von Musikinstrumenten so scharf vorgegangen sind, läßt sich an Hand der uns zur Verfügung stehenden Quellen nicht beweisen. Es spricht dagegen auch ein Grabstein, der heute in St. Paul in Rom aufbewahrt wird, und aus einem in der Nähe liegenden Coemeterium an der Via Ostiensis stammt (Abbildung nebenstehend). Nach A. de Waal¹⁹ gehört er dem vierten Jahrhundert an, und hat christlichen Charakter. Auf diesem Grabstein ist eine Orgel²⁰ abgebildet mit zwölf Pfeifen. Der Untersatz zeigt ein Medusenhaupt. Über der Orgel sieht man die Inschrift:

RVSTICVS SE VIBV FECIT.



¹⁹) A. de Waal, *Le chant liturgique dans les inscriptions romaines du IV^e au IX^e siècle*, in: *Compte rendu du Congrès scientifique international des catholiques* (Bruxelles 1895) 2^e section S. 313.

²⁰) Das dargestellte Instrument hat sehr viel Ähnlichkeit mit dem des Sarkophages von Saint Maximin — vgl. unsere Tafel 29, 1 —, der demselben Jahrhundert entstammen dürfte wie die Inschrift. Ebenso gehört ein Terrakottabuchstück mit ähnlicher Orgelabbildung, das im Museum des Deutschen Campo santo in Rom aufbewahrt wird, dem vierten Jahrhundert an. Vgl. unsere Tafel 29, 2. Dargestellt ist ein junger Sänger in festlicher Kleidung, der von einem Organisten auf der rechts dargestellten Orgel begleitet wird. Das Bruchstück wurde im Jahre 1890 bei den Ausgrabungen in der Villa Ludovisi gefunden. Zur Datierung und zur Kleidung des Sängers vgl. J. Wilpert, *Un capitolo di storia del vestiario*, in: *L'Arte* 1 (1898) 104. Derselben Gattung sind auch die im Sockelrelief auf der Südseite des Obeliskens des Theodosius in Konstantinopel dargestellten beiden Orgeln zuzuzählen. Dargestellt ist ein vor dem Kaiser aufgeführter Tanz, zu dem Orgel- und Flötenspieler die Begleitung abgeben. Abbildung des Denkmals bei E. Wellesz, *Byzantinische Musik* (Breslau 1927) 82. Freundlicher Hinweis von Herrn Prof. A. Rücker. Zur Vorgeschichte der Orgel vgl. auch die in Pompeji gefundenen Instrumente, die unsere Tafel 26 wiedergibt. Zu den bisher bekannten Abbildungen der Orgel auf antiken Denkmälern — vgl. die Zusammenstellung bei H. Leclercq, „*Instruments de musique*“, in: *DAFL* 7, 1, 1181 ff. — kommt jetzt ein

Danach scheint es die Grabinschrift eines christlichen Orgelbauers zu sein.

noch nicht publiziertes Graffito, das im Jahre 1928 in einem Raume unter S. Sebastiano in Rom gefunden wurde. Dargestellt ist eine Zirkusszene, näherhin ein Gladiatorenkampf. Der Organist ist hinter seinem Instrumente sichtbar. Im Vordergrund sind vier Personen beschäftigt, der Orgel Luft zuzuführen. Die Darstellung erinnert mich an eine Abbildung auf der Rückseite einer Münze des Valentinian, die J. H. Sabatier, *Description générale des médaillons contorniates* (Paris 1860) pl. X veröffentlicht hat. Für die Konstruktion der Wasserorgel vgl. noch Tertullian, *De anima* 14 (II 576 Oehler): Specta portentosissimam Archimedis munificentiam, organum hydraulicum dico, tot membra, tot partes, tot compagines, tot itinera vocum, tot compendia sonorum, tot commercia modorum, tot acies tiliarum, et una moles erunt omnia. *De baptismo* 8 (I 626 Oehler): Sane humano ingenio licebit spiritum in aquam arcessere et concorporationem eorum accommodatis desuper manibus alio spiritu tantae claritatis animare, deo autem in suo organo non licebit per manus sanctas sublimitatem modulari spiritalem?

§ 3.

Heidnische und christliche Mahlsitten. Der Tisch der Dämonen und der Tisch Christi im häuslichen Leben.

Die Schwierigkeiten, denen das Christentum bei seinem Vorgehen gegen die Hausmusik begegnete, kann man ermessen, wenn man die heidnischen Tischtsitten und -gebräuche gebührend berücksichtigt. Nicht nur zu üppigen und ausgelassenen Festen und Gelagen, bei denen Andalusierinnen beim Klang unzüchtiger Gesänge ihre verrufenen Tänze nach dem Takt der Kastagnetten und Flöten tanzten und griechische Sänger und Sängerinnen Lieder von Sappho und Anakreon zur Zither vortrugen, wurde Musik herangezogen, sondern auch bei einfacheren Mahlzeiten pflegte man zu musizieren. Gewöhnlich besorgten gemietete Musiker oder musikalisch gebildete Sklaven diesen Teil der Unterhaltung¹. So verspricht Martial, der im dritten Stock zur Miete wohnt, einem Freunde, die äußerst magere Kost, die er ihm anbieten werde, wenigstens durch das Spiel der kurzen Flöte zu würzen². Plinius der Jüngere läßt dem einzigen Gast, den er zu einem einfachen Mahle ladet, die Wahl zwischen einer Vorlesung, einer Lustspielszene und Lautenspiel³. Auch die

¹) Vgl. dazu H. Blümner, *Die römischen Privataltertümer* = *Handbuch der klassischen Altertums-Wissenschaft* 4, 2 (München 1911) 411.

²) Martial, *Epigrammaton* 5, 78, 22 (126 Heraeus):

Parva est cenula (quis potest negare)
Nec de Gadibus improbis puellae
Vibrabunt sine fine prurientes
Lascivos docili tremore lumbos;
Sed quod non græve sit nec infacetum
Parvi tibia condyli sonabit.

³) Plinius, *Epistularum* 9, 17, 3 (249 Z. 9 Kukula): cum lector aut lyristes aut comoedus inductus est.

archäologischen Denkmäler legen Zeugnis ab von dem übertriebenen Musikluxus⁴.

Die Überladung mit musikalischen Genüssen wurde den Gästen oft wirklich zur Qual. Martial selbst gibt auf die Frage, welches das beste Gastmahl sei, zur Antwort: „Dasjenige, bei dem der Flötenspieler fehlt⁵.“ Ebenso rühmt im Jahre 400 der Heide Claudian die Gastmähler, bei denen keine Zither erklingt⁶.

Erst recht mußten dem Christentum diese konventionellen Tischsitten einer dem Untergang geweihten Kultur verhaßt sein, wie Klemens von Alexandrien im vierten Kapitel seines Pädagogs, das die Überschrift trägt: „Über die Gastmähler“, beweist⁷. Der Dichter Kommodian, ein Zeitgenosse Konstantins, ruft den Heiden zu: „Magst du immer mit dem Schwarm der Flötenspieler speisen, wenn du den gekreuzigten Herrn nicht angebetet hast, bist du verloren⁸.“ Im Anschluß an Isaias 5, 12: „Zither, Leier, Flöte und Wein sind bei euren Gelagen; aber auf des Herrn Tun achtet ihr nicht und auf die Werke seiner Hände seht ihr nicht“, verurteilt Basilius von Caesarea aufs schärfste das Lyraspiel beim Mahle. Ihm ist die mit Gold und Elfenbein gezierte Lyra eine Götzenfigur, die ja auch mit Gold- und Elfenbeinplättchen belegt ist. Beide, Lyra und Götzenfigur, stimmen auch darin überein, daß sie den Menschen ins Verderben stürzen⁹. Psalterium und Zither ver-

⁴) Eine Vorstellung von solch einem häuslichen Mahle geben die bei F. J. Dölger, IXΘΥΣ III (Münster 1922) Tafel LIII und LV wiedergegebenen Fischmahlszenen, welche die Lautenspielerin, den Leier spielenden Knaben und den Flötenspieler zeigen. Vgl. auch die Darstellung auf dem Sarkophag des Vatikanischen Museums: Chiaramontiabt. Wand V Nr. 69. Abbildung bei F. J. Dölger, IXΘΥΣ IV (Münster 1927) Tafel 250, 2 und 252.

⁵) Martial, 9, 77, 5 (219 Heraeus): Quod optimum sit quaeritis convivium? In quo choraules non erit.

⁶) Claudian, *De consulatu Stilichonis* 2, 141 (155 Koch):
 nullo citharae convivia cantu
 Non pueri lasciva sonant.

⁷) Vgl. oben S. 81.

⁸) Kommodian, *Instruction.* 1, 32, 7 (CSEL 15, 43 Dombart):
 Auro licet cenes cum turba choraulica semper,
 Cruciarium Dominum si non adorasti peristi.

⁹) Basilius, *Comment. in Isaiam Proph.* 5, 158 (PG 30, 376): Σοὶ δὲ χρυσὸν καὶ ἐλέφαντι πεποικιλμένη ἡ λύρα ἐφ' ὕψηλόν τινος βωμοῦ ὥσπερ τι ἄγαλμα

mehren nach seinem Dafürhalten nur die Unmäßigkeit, die der Wein herbeiführt, und hindern so an der Erkenntnis der Werke Gottes. Salpinx, Syrinx, Kithara, Sambuka und Psalterium sind ja auch die Mittel gewesen, mit denen Nabuchodonosor die Juden zum Abfall und zur Anbetung des Götzenbildes gebracht hat¹⁰. Rhetorisch geschickt führt er aus, daß Zither, Flöte und Tympanon sonst die Toten beklagen, die Zecher sie aber benutzen, um alle Lustgefühle in ihrer Seele beim Symposion wachzurufen¹¹. Aus demselben Grunde ist Chrysostomus aller Instrumentalmusik beim Mahle des Christen gram, denn was betäubende Trunkenheit tut, das tut auch die Musik, sie lockert die Spannkraft des Geistes und disponiert zur Wollust¹². Ja, die Instrumentalmusik beim Mahle wird den christlichen Homileten zum Typus des Sünders und des Heiden, wie Psalmen- und Hymnengesang den Christen kennzeichnen. Ambrosius hält einigen Christen, die sich an Trinkgelagen beteiligen, die bis zum Morgen dauerten, eine ernste Strafpredigt, indem er ihrem Verhalten das der übrigen Christen entgegenstellt: „Hymnen werden gesungen und du hältst die Zither? Psalmen werden gesungen und du nimmst die Harfe oder das Tympanon? Wehe dir, denn du verlässest das Heil und wählst den Tod¹³!“

καὶ εἶδωλον δαιμόνων ἀνάκειται. καὶ γυνή τις ἀθλία, ἀντὶ τοῦ τὰς χεῖρας ἐρεῖδειν πρὸς ἀτρακτον διδαχθῆναι, διὰ τὴν ἐκ τῆς δουλείας ἀνάγκην ἐπὶ λύραν ἐκτείνειν ἐδιδάχθη παρὰ σοῦ, ἵσως καὶ μισθοὺς τελέσαντος, τάχα καὶ προαγωγῇ τινι γυναικὶ παραδόντος ἢ μετὰ τὸ πᾶσαν ἀσέλγειαν ἐν τῇ ἰδίῳ σώματι ἀπαθλῆσαι, ταῖς νέαις προκαθῆται τῶν ὁμοίων διδάσκαλος.

¹⁰) Basilius, a. a. O. 5, 160/161 (PG 30, 381): 'Ἀλλὰ κιθάρα καὶ ψαλτήριον τὴν μέθην αὐτοῖς συνεπιτείνει, τὰ εὐρήματα τοῦ Ἰουβάλ, . . . 'Ἄλλ' ἀπεδίδρασκεν ὁ πατριάρχης, ὥς ἐμπόδιον οὖσαν πρὸς τὸ ἐμβλέπειν τοῖς ἔργοις κυρίου. 161: 'Ἀλλὰ καὶ τοῦ Ναβουχοδονόσορ ἐπὶ τοῦ ἐγκαινισμοῦ τῆς εἰκόνης, σάλπιγγος καὶ σύριγγος καὶ κιθάρας, καὶ σαμβύκης, καὶ ψαλτηρίου, συμφωνίας καὶ παντὸς γένους μουσικῶν συνηχούντων. οἱ μὲν λαοί, καὶ αἱ φυλαί, καὶ αἱ γλώσσαι κατέπιπτον.

¹¹) Basilius, a. a. O. 5, 155 (PG 30, 372): Εἶτα πόρρω προϊόντος τοῦ πότου, αὐλοὶ καὶ κιθάραι καὶ τύμπανα, κατὰ μὲν τὴν ἀλήθειαν ἀποθρηνοῦνται τοὺς ἀπολλυμένους, κατὰ δὲ τὴν ἐπιτήδευσιν τῶν μεθύοντων, ὥστε αὐτοῖς πάσας τῆς ψυχῆς τὰς ἡδονὰς τῇ μελωδίᾳ διεγερθῆναι.

¹²) Chrysostomus, *In Esaiam* 5, 5 (Maurinerausgabe 6, 57 E): Ὅπερ καὶ ἡ μέθη ποιεῖ σκοτοῦσα, τοῦτο ἡ μουσικὴ μαλάττουσα τὸ εὐτονον τῆς διανοίας, καὶ κατακλῶσαι τῆς ψυχῆς τὴν ἀνδρείαν, καὶ ἐπὶ μείζονας ἐξάγουσα ἀσελγείας.

¹³) Ambrosius, *De Elia et ieiunio* (PL 14, 716): Vae illis qui mane ebrietatis potum requirunt, quos conveniebat Deo laudes referre, praevénire lucem et occurrere oratione soli iustitiae, qui suos visitat et

Gewiß, der entsittlichende Charakter der Tafelmusik, wie sie damals üblich war, hat viel Schuld an der ablehnenden Haltung, welche die kirchlichen Stellen einnahmen. Aber der eigentliche Grund für diese Stellungnahme ist der Götzendienst. Darum ist es den Christen ja auch so strenge untersagt, heidnische Lieder zu singen, denn dadurch laden sie anstatt Christus die Dämonen zum Mahle. Es ist das ein in der christlichen Literatur der damaligen Zeit immer wieder betonter Gedanke: die heidnischen Lieder wirken gewissermaßen wie Epiklesen. Sie rufen die heidnischen Dämonen herbei. Besonders Chrysostomus hebt dies immer wieder hervor: ἄσματα πορνικά ziehen die Dämonen an, ἄσματα πνευματικά laden Christus zu Tisch. So kommt er in der Expositio zu Psalm 41 auf dieses Thema zu sprechen: „Dies sage ich, nicht damit ihr allein lobsinget, sondern, damit ihr auch eure Kinder und Frauen solche Lieder (ὕμνοι καὶ ψαλμοί) singen lehrt, nicht allein am Webstuhl und bei anderen Arbeiten, sondern vor allem bei Tisch. Denn da vor allem bei den Gastmählern der Teufel auf der Lauer liegt, weil er dort Trunksucht und Völlerei, Gelächter, Taktlosigkeit und Zügellosigkeit der Seele zu Bundesgenossen hat, so ist besonders dort notwendig, vor Tisch und nach Tisch die von den Psalmen kommende Sicherheit wie eine Festung gegen ihn aufzubauen und gemeinsam mit Weib und Kind sich vom Mahle erhebend heilige Hymnen Gott zu singen . . . Denn wie diejenigen, die Schauspieler, Tänzer und unzüchtige Weiber zu den Gastmählern führen, die Dämonen und den Teufel dorthin rufen, und mit unzähligen Feinden ihre Häuser füllen, so rufen diejenigen, die David mit der Zither rufen, durch ihn Christus in ihr Heim. Wo Christus ist, hat kein Dämon Platz. Jene machen ihr Haus zu einem Theater. Du aber mache deine Wohnung zu einer Kirche¹⁴.“ In der ersten Homilie zum Kolosserbrief führt er

exsurgit nobis, si nos Christo, non vinae et sicerae surgamus. Hymni dicuntur, et tu citharam tenes? Psalmi canuntur, et tu psalterium sumis aut tympanum? Merito vae quia salutem relinquis, mortem eligis.

¹⁴) Chrysostomus, *Expositio in Ps. 41* (PG 55, 157): Ταῦτα λέγω, οὐχ ἵνα ἐπαινῆτε μόνον, ἀλλ' ἵνα καὶ παῖδας καὶ γυναῖκας τὰ τοιαῦτα διδάσκητε ἄσματα ᾄδειν, οὐκ ἐν τοῖς ἱστοῖς μόνον, οὐδὲ ἐν τοῖς ἄλλοις ἔργοις, ἀλλὰ μάλιστα ἐν τραπέζῃ. Ἐπειδὴ γὰρ ὡς τὰ πολλὰ ἐν συμποσίοις ὁ διάβολος ἐφεδρεῖ μεθῆν καὶ φαγίαν ἔχων αὐτῷ συμμαχοῦσαν, καὶ γέλωτα καὶ ἄτακτον, καὶ ψυχὴν ἀνειμένην, μάλιστα τότε δεῖ καὶ πρὸ τραπέζης, καὶ μετὰ τράπεζαν, ἐπι-

denselben Gedanken noch weiter aus: „Laßt uns indessen einen Blick auf die Unterhaltung nach eingenommener Mahlzeit werfen! Dort hört man Pfeifen, Zithern und Querflöten; hier dagegen keine widerlich lärmende Musik, sondern was? Hymnen und Psalmengesänge. Dort ertönen Lieder zum Preise der Dämonen, hier dagegen zum Lobe Gottes, des Herrn des Weltalls. Siehst du, welch große Dankbarkeit hier, welch großer Undank und Stumpfsinn dort herrscht? Denn sage mir doch, was das heißen soll: Gott hat dich mit seinen Gaben genährt, und anstatt ihm zu danken, läßt du die Dämonen auftreten? Denn jene mit Saiteninstrumenten begleiteten Lieder sind die reinsten Teufelsgesänge. Anstatt zu sprechen: ‚Preis dir, o Herr, daß du mich mit deinen Gaben gespeist hast‘, benimmst du dich wie ein ehrloser Hund, denkst nicht einmal an Gott, sondern läßt die Dämonen besingen? Ja, du beträgst dich noch gemeiner als ein Hund. Die Hunde schmeicheln den Hausangehörigen, ob sie etwas erhalten oder nicht; du aber tust nicht einmal das. Der Hund schmeichelt seinem Herrn, auch wenn er nichts erhält, du aber bellst ihn an, selbst nach empfangener Gabe. Der Hund ferner, mag ihm ein Fremder auch noch so schön tun, gibt trotzdem seine Feindseligkeit gegen denselben nicht auf und läßt mit sich nicht Freundschaft schließen; du aber, wie wohl dir von den Dämonen fortwährend unsäglich Schaden zugefügt wird, ladest sie zu deinen Gastmählern förmlich ein¹⁵.“ Eine derartig scharfe Sprache ist nur im Rahmen der Religionsgeschichte zu verstehen. Freilich das zu Tisch laden des Gottes war wohl vor allem bei dem Gemeinschaftsmahl der Kultgenossen üblich, wie es etwa Aelius Aristides vom Kulte des Serapis berichtet: „Nur bei diesem Gotte nehmen die Menschen in besonderer Weise in vollkommener Gemeinschaft an den Opfern teil, indem sie ihn (den Gott) zu Tisch laden und ihn als Gast- und Tischgenossen sich oben ansetzen¹⁶.“ Allein auch die profane Mahlzeit hatte eine gewisse religiöse Weihe, wurde doch wäh-

τειχίζειν αὐτῷ τὴν ἀπὸ τῶν ψαλμῶν ἀσφάλειαν, καὶ κοινῇ μετὰ τῆς γυναικὸς καὶ τῶν παίδων ἀναστάντες ἀπὸ τοῦ συμποσίου, τοὺς ἱεροὺς ᾄδειν ὕμνους τῷ θεῷ . . . ὥσπερ γὰρ οἱ μίμους, καὶ ὀρχηστάς, καὶ πόρνas γυναικας εἰς τὰ συμπόσια εἰσάγοντες, δαίμονας καὶ τὸν διάβολον ἐκεῖ καλοῦσι, καὶ μυρίων πολέμων τὰς αὐτῶν ἐμπιπλώσιν οἰκίας, οὕτως οἱ τὸν Δαυὶδ καλοῦντες μετὰ τῆς κιθάρas, ἔνδον τὸν Χριστὸν δι' αὐτοῦ καλοῦσιν . . .

¹⁵) Vgl. oben S. 162 Anm. 20.

¹⁶) Vgl. F. J. Dölger, IXΘΥΣ II (Münster 1922) 503 Anm. 4.

rend derselben den Laren geopfert¹⁷. Entsprechend waren die Lieder vielfach Lobgesänge zu Ehren der Götter wie die Päane der Griechen. Aber auch die weltlichen Lieder enthielten Anrufungen der Götter. Lukian von Samosata bezeugt, daß die Tanzlieder Aphrodite geweiht waren: „Auch das Lied, welches sie beim Tanze singen, ist eine Aufforderung an Aphrodite und die Liebesgötter, ihnen tanzen und springen zu helfen¹⁸.“

Der christliche Psalmen- und Hymnengesang beim Mahle hatte also die wichtige Aufgabe, die heidnischen Götterlieder zu verdrängen und Christus, wie Chrysostomus sagt, zu Tisch zu laden. Schon früh hat der Psalmengesang beim Mahle der Christen deshalb seinen Platz gefunden, wie Klemens von Alexandrien¹⁹ bezeugt. Tertullian scheint bereits Hymnengesang bei Tisch (Agape) zu kennen, wenn er im Apologetikum auch dem improvisierten Liede einen Platz einräumt: „Wenn nach beendeter Mahlzeit die Hände gewaschen sind und Lichter angezündet werden, wird allgemein aufgefordert, Gottes Lob zu singen, wie es jeder aus der heiligen Schrift oder nach eigenem Talente (de proprio ingenio) vermag²⁰.“ Danach ist der Gesang bei Tisch ein responsorischer gewesen, bei dem ebenso wie in der Kirche die Anwesenden dem Vorsänger antworten, oder es hat sich um reine Solostücke gehandelt, während Klemens von Alexandrien und Chrysostomus an einen gemeinschaftlichen Gesang denken. An die Tertullianische Art des Vortrages erinnert auch eine Stelle in dem Briefe des Bischofs Cyprian von Karthago an Donatus, in der es heißt: „Auch die Stunde des Gastmahls soll nicht ohne Gnade sein. Die nüchterne Mahlzeit soll von Psalmen ertönen, und hast du ein gutes Gedächtnis und eine gute Stimme, so übernimm das Sängeram t. Du wirst deine Freunde um so mehr bewirten, wenn sie etwas Geistliches hören und religiöse Anmut die Ohren ergötzt²¹.“ Das

¹⁷) A. a. O. 503 Anm. 1.

¹⁸) Lukian, *De saltatione* 11 (II 1, 132 Sommerbrodt): τοιγαροῦν καὶ τὸ ᾄσμα, ὃ μεταξὺ ὀρχούμενοι ᾄδουσιν, Ἀφροδίτης ἐπικλησίς ἐστι.

¹⁹) Vgl. oben S. 97.

²⁰) Tertullian, *Apologeticum* 39 (266 Öhler): ut quisque de scripturis sanctis vel de proprio ingenio potest, provocatur in medium deo canere.

²¹) Cyprian, *Ad Donatum* 16 (CSEL 3, 16 Z. 11—12 Hartel): sonet psalmos convivium sobrium: ut tibi tenax memoria est, vox canora, adgrederere hoc munus ex more.

Christentum blieb also auch hier vollständig im Rahmen der Sitten und Gebräuche der Antike, die solistische Vorträge des Sängers beim Mahle kannte. Ja, die christlichen Psalmensänger nahmen so sehr die Stelle der heidnischen Sänger ein, daß ihnen sogar von Heiden angeboten wurde, bei ihren Gastmählern zu singen²². Der Psalmen- und Hymnengesang reformierte also die heidnischen Tischtsitten im christlichen Sinne.

²²) Vgl. Seite 127 Anmerkung 56.

§ 4.

Das Christentum im Kampfe gegen heidnische Hochzeitsgebräuche.

Licentia Fescennina. Pompa diaboli.

Eine besondere Aufgabe fiel dem Psalmen- und Hymnengesang zu bei der Verdrängung der heidnischen Hochzeitsgebräuche mit ihrem höchst anstößigen Fruchtbarkeitszauber, wie er in der sog. *licentia Fescennina* der Heiden zum Ausdruck kam. Man bezeichnet mit diesem Ausdruck die Spottverse, welche bei der Hochzeit und bei Erntefesten von Jünglingen und Mädchen gesungen wurden. Der Name Fescenninus wird gewöhnlich von Fescennium in Etrurien abgeleitet. Danach wären diese Spottverse dort besonders gepflegt worden. Allein schon M. Schanz¹ hat darauf hingewiesen, daß viel wahrscheinlicher ein Zusammenhang des Wortes mit *fascinum*, dem Symbol der Zeugungskraft ist, das bei den heidnischen Hochzeitszeremonien eine besondere Rolle spielte, wie Augustinus berichtet². Das anstößige heidnische Hochzeitszeremoniell war nun in Gesang und Musik gekleidet³. Man kann deshalb beobachten, wie die Kirchenväter, gerade wenn sie auf die Hochzeitsfeier zu sprechen kommen, Musik und Tanz scharf verurteilen.

Im Anschluß an die Worte aus Epheser 5, 32: „Τὸ μυστήριον τοῦτο μέγα ἐστίν· ἐγὼ δὲ λέγω εἰς Χριστὸν καὶ εἰς τὴν ἐκκλησίαν“

¹) M. Schanz, *Geschichte der römischen Literatur* 3 = *Handb. kl. Altertumsw.* 8, 3 (München ² 1905) 21. — Gegen diese Ableitung G. Wissowa, „*Fescennini versus*“ bei Pauly-Wissowa VI 2223.

²) Augustinus, *De civitate Dei* 6, 9 (CSEL 40, 1, 292 Z. 5 Hoffmann): Sed quid hoc dicam, cum ibi sit et Priapus nimius masculus, super cuius immanissimum et turpissimum fascinum sedere nova nupta iubeatur, more honestissimo et religiosissimo matronarum?

³) Vgl. Cicero, *Auct. ad Her.* 4, 33, 44. Plutarch, *Conviv.* disp. 3, 6, 4, 2.

führt Chrysostomus betreffs der Hochzeitsfeierlichkeiten aus: „Wenn nun, höre ich fragen, weder Mädchen noch verheiratete Frauen tanzen dürfen: wer soll dann tanzen? — Überhaupt niemand. Muß denn getanzt werden? Bei den Mysterien der Heiden finden Tänze statt, bei den unsrigen dagegen herrscht Stille und Anstand, Züchtigkeit und würdevolle Ruhe. Ein großes Mysterium wird gefeiert; hinaus mit den Dirnen, hinaus mit den Unreinen! In wiefern ist es ein Mysterium? Sie kommen zusammen und die zwei bilden nur eins. Wenn die Braut einzieht, warum gibt es da keinen Tanz, keine Zymbeln, sondern tiefes Schweigen, tiefe Ruhe: wenn sie aber zusammenkommen, nicht um ein lebloses Ebenbild, noch das Ebenbild eines irdischen Wesens, sondern Gottes Ebenbild selbst zu erzeugen, warum veranstaltest du da einen solchen Heidenlärm, störst die Neuvermählten und erfüllst ihre Seele mit Scham und Verwirrung? — Sag mir, du feierst das Mysterium Christi und rufst den Teufel herbei? — Wo Flötenspieler sind, da ist Christus nie und nimmer; sollte er sich aber doch einfinden, so jagt er zuerst diese hinaus und dann erst wirkt er Wunder. Was kann es Widrigeres geben als solch satanischen Pomp? ⁴“ Musik und Tanz gehören nach Chrysostomus zu dem Pomp des Teufels, dem die Christen in der Taufe feierlich abgeschworen haben. Ausgehend von Genesis 29 ruft er den Christen in einer Predigt zu: „Du siehst, mit welcher Würde man früher die Hochzeiten feierte. Hören sollen das, die sich da hinter dem Satanspomp verkriechen und gleich vom Anfang an die Würde der Ehe in den Schmutz ziehen: Da waren keine Flöten, keine Zymbeln, keine teuflischen Tänze ⁵.“ Auch der Hymenaios, der Hochzeits-

⁴) Chrysostomus, *In Epist. ad Coloss. 4, Homil. 12, 5* (Maurinerausgabe 11, 486): „Ἀν τοίνυν, φησί, μήτε παρθένοι μήτε γεγαμημένοι, τις ὀρχήσεται; Μηδεὶς· ποία γὰρ ὀρχήσεως ἀνάγκη; Ἐν τοῖς τῶν Ἑλλήνων μυστηρίοις αἱ ὀρχήσεις, ἐν δὲ τοῖς ἡμετέροις σιγὴ καὶ εὐκοσμία, αἰδώς καὶ καταστολή. Μυστήριον τελεῖται μέγα· ἔξω αἱ πόρναι, ἔξω οἱ βέβηλοι. Πῶς μυστήριόν ἐστι; Συνέρχονται, καὶ ποιοῦσιν οἱ δύο ἓνα. Διὰ τί, ὅτε μὲν εἰσῆι, οὐκ ὀρχησις, οὐ κύμβαλα, ἀλλὰ πολλὴ σιγὴ, πολλὴ ἡσυχία. . . . ὅπου γὰρ μέθη, ἀκολασία, ὅπου αἰσχρολογία, ὁ διάβολος πάρεστι τὰ παρ' ἑαυτοῦ εἰσφέρον. Τούτοις ἐσιώμενος, εἰπέ μοι, μυστήριον Χριστοῦ τελεῖς, καὶ τὸν διάβολον καλεῖς; Τάχα με φορτικὸν εἶναι νομίζετε . . . Ἐνθα ἀθληταί, οὐδαμοῦ ὁ Χριστός. ἀλλὰ ἅν εἰσέλθῃ, τὸ πρῶτον ἐκβάλλει τούτους, καὶ τότε θανματουργεῖ. Τί τῆς σατανικῆς πόμπης ἀηδέστερον;

⁵) Chrysostomus, *Homil. 56, 1 in Genes. 29* (Mauriner-Ausgabe 4, 623 C): Εἶδες τὸ πάλαιον μεθ' ὅσης σεμνότητος τοὺς γάμους ἐπετέλουν;

gesang, den die Begleiter der Braut unter Kithara- und Flötenklang bei der Einführung in das Haus des Bräutigams sangen, war in christlichen Kreisen immer noch sehr beliebt, so daß Chrysostomus aufs schärfste dagegen einschreiten muß⁶. An anderer Stelle kämpft er gegen die Hymnen auf Aphrodite, die beim Hochzeitstanz gesungen werden: „Flöten aber, Syringe und Zymbeln, die trunkenen Springereien und die übrige Schamlosigkeit von heute war (damals) gänzlich fern. Bei uns aber singen die Tanzenden Hymnen auf Aphrodite . . . und Lieder voll Schmutz an jenem Tage (der Hochzeit)⁷.“ Der Kampf gegen diese uralten Gewohnheiten war äußerst schwierig: „Ich weiß wohl,“ sagt einmal Chrysostomus, „daß man mich verlacht, wenn ich das tadle, und daß ich vielen wie wahnsinnig vorkomme, wenn ich an den alten Gebräuchen zu rütteln wage; denn die Gewohnheit ist ein mächtiges Blendwerk — aber nichtsdestoweniger werde ich fortfahren, dieses zu sagen⁸.“ Er schildert dann die ganze *licentia Fescennina*, die darin besteht, daß die Braut mit dem Bräutigam von Männern nachts mit einem Fackelzuge und unter Flötenspiel auf den Markt geführt wird, und man feuert sich „mit einem gewissen teuflischen Wetteifer“ an, einander zu übertreffen an Schimpfreden und unzüchtigen Gesängen, womit man das Brautpaar überschüttet. Und wenn es nicht immer zu Werken der Unzucht kommt, „so begnügt sich der Teufel schon mit jenen abscheulichen Reden und Gesängen und damit, daß die Braut öffentlich zur Schau ausgestellt und mit dem Bräutigam auf den Markt geführt wird. Damit ferner die

Ακούσατε οἱ περὶ τὰς σατανικὰς πόμπας ἐπτοημένοι, καὶ ἐξ αὐτῶν τῶν προοιμίων τὰ σεμνὰ τοῦ γάμου καταισχύνοντες. Μὴ που αἰλοὶ; μὴ που κύμβαλα; μὴ που χορεῖται σατανικαί;

⁶) Chrysostomus, *De non iter. coniug.* 4 (PG I, 615): καὶ τὸν κρότον, καὶ τὸν ὁμέναιον.

⁷) Chrysostomus, *In illud Propter fornication. uxor.* (Mauriner-Ausgabe 3, 235 D): αἰλοὶ δέ, σύριγγες καὶ κύμβαλα, καὶ τὰ οἰνώδη σκιρτήματα καὶ ἡ λοιπὴ ἡ νῦν ἀσχημοσύνη πᾶσα ἐκ ποδῶν ἦν. Οἱ δὲ ἐφ' ἡμῶν καὶ ὕμνους εἰς τὴν Ἀφροδίτην ᾄδουσι χορεύοντες . . . καὶ αἰσχύνης γέμοντα ἄσματα κατ' ἐκείνην ᾄδουσι τὴν ἡμέραν.

⁸) Chrysostomus, *In Epist. I ad Corinth. Homil* 12, 5 (PG 61, 103): Καὶ οἶδα μὲν ὅτι δόξω καταγέλαστος εἶναι τούτων ἐπιλαμβανόμενος, καὶ πολλὴν ὀφλήσω παρὰ τοῖς πολλοῖς ἄνοιαν τοὺς παλαιοὺς νόμους μετανικῶν· ὅπερ γὰρ ἔφθην εἰπῶ, πολλὸς τῆς συνηθείας ὁ παραλογισμός. ἀλλ' ὅμως οὐ παύσομαι λέγων.

Finsternis — weil alles am Abend geschieht — nicht etwa einen Schleier über diese Abscheulichkeit ziehe, so bedient man sich zahlreicher Fackeln, welche die Schande nicht im Verborgenen lassen. Wozu denn die große Volksmenge? Wozu die Trunkenheit? Wozu das Flötenspiel? Geschieht es nicht offenbar darum, damit selbst diejenigen, die in ihren Wohnungen sind und in tiefem Schläfe liegen, auch davon wissen, und von der Flöte geweckt, von den Fenstern herab Zeugen dieser Komödie werden? Und was soll man erst von den Liedern selbst sagen, die nichts als Wollust atmen, unehrbare Liebschaften, verbotenen Umgang, das Verderben der Familien und tausendfaches Unheil befördern?⁹“ All diese heidnischen Hochzeitszeremonien gehören zum Pomp des Teufels, und besonders die Musik: ἐκεῖ τοῦ διαβόλου ἡ πομπή, κύμβαλα, αὐτοί, καὶ ἄσματα πορνείας γέγοντα καὶ μοιχείας¹⁰. „Der Teufel ist (auf diesen Hochzeiten) zugegen, herbeigerufen durch den dämonischen Pomp. Du aber widersage all diesem Pomp und tritt in den Dienst Christi an jenem Tage, da die Einweihung in die heiligen Mysterien geschieht¹¹.“ Der Gedanke, den Chrysostomus hier im Anschluß

⁹) A. a. O. 12, 6 (PG 61, 103): τί γὰρ ὁ πολλὸς ὄχλος βούλεται; τί δὲ ἡ μέθη; τί δὲ αἱ σύριγγες; οὐκ εὐδελον ὅτι ἵνα μὴδὲ οἱ ἐν ταῖς οἰκίαις ὄντες, καὶ βαπτιζόμενοι ὑπὸν βαθεῖ, ταῦτα ἀγοῶσιν, ἀλλ' ὑπὸ τῆς σύριγγος διεγερόμενοι, καὶ ἄνωθεν ἀπὸ τῶν δρυφάκτων κατακύπτοντες, μάρτυρες γένωνται τῆς κομωδίας ἐκείνης; Τί ἂν τις εἴποι τὰς φῶδας αὐτὰς . . . καὶ μετὰ νέων ἀκολάστον ἀσχημονοῦσαι τοῖς ἀτάκτοις ἄσμασι, τοῖς αἰσχροῖς ῥήμασι, τῇ σατανικῇ συμφωνίᾳ. — Die Darstellung des Hochzeitszuges auf den heidnischen Denkmälern entspricht diesen Texten vollkommen. Der Flötenspieler begegnet stets, der Kitharaspieler manchmal im Hochzeitszuge. Lehrreich sind hier vor allem die Vasenbilder. Vgl. dazu S. Eitrem, *Beiträge zur griechischen Religionsgeschichte* III — *Videnskapsselskapets Skrifter* II. *Hist.-Filos. Klasse* 1919 Nr. 2 (Kristiania 1920) 70 ff. Vgl. ferner A. Rumpf, *Die Religion der Griechen* = *Bilderatlas zur Religionsgeschichte*, herausgegeben v. H. Haas, Lieferg. 13/14 (Leipzig 1928) Nr. 176. S. Eitrem, a. a. O. 73 möchte der Musik beim Hochzeitszug eine apotropäische Bedeutung beilegen: „Die apotropäische Musik bahnt den Weg, den auch im Dunkel der Nacht die Fackel zeigt.“

¹⁰) Chrysostomus, *In Acta Apostolorum Homil.* 42, 3 (Mauriner-Ausgabe 360 D).

¹¹) Chrysostomus, *Homil. in Julianianum martyrem* n. 4 (Mauriner-Ausgabe 2, 809 E): καὶ γὰρ πάρεσιν (ὁ διάβολος) ὑπὸ τῶν πορνικῶν ἁσμάτων, ὑπὸ τῶν αἰσchrῶν ῥημάτων, ὑπὸ τῆς δαιμονικῆς πομπῆς καλούμενος. Σὺ δὲ ἀπετάξω πάση ταύτῃ τῇ πόμπῃ, καὶ τῇ τοῦ Χριστοῦ λατρείᾳ συνετάξω κατὰ τὴν ἡμέραν ἐκείνην, καθ' ἣν τῶν ἱερῶν κατηξιώθης μυστηρίων.

an Epheser 5, 32 immer wieder in den Vordergrund schiebt: Die Ehe ist unser Mysterium, und der Hochzeitstag ist der Tag der Einweihung in dieses Mysterium, wird erst dann recht einleuchtend, wenn man bedenkt, daß auch die Heiden die Mysterien als *ἱεροὶ γάμοι* bezeichneten und die Ehe mit dem Mysterium verglichen¹².

Mit der scharfen Verurteilung von Musik und Tanz bei den Hochzeitsfeierlichkeiten steht Chrysostomus nicht vereinzelt da. Das Konzil von Laodicea (ca. 380) verordnet im Canon 53: „Den Christen ist es nicht gestattet, zu Hochzeiten zu gehen und zu tanzen, sondern nur in aller Würde zu essen oder zu frühstücken, wie es sich für Christen geziemt¹³.“ Allerdings setzt Canon 54 schon eine laxere Praxis voraus, wenn er die Schauspiele auf den Hochzeiten nicht verbietet, sondern nur den Klerikern das Ansehen solcher Künste untersagt: „Geistliche oder Kleriker dürfen keine Schauspiele bei den Hochzeiten oder Gastmählern sich ansehen, sondern müssen, bevor die Schauspieler kommen, sich erheben und von dort sich entfernen¹⁴.“ Gregor von Nazianz wünscht all diese Gewohnheiten der Heiden von der christlichen Hochzeitsfeier verbannt und nur das eine: „Christus möge auf den Hochzeiten zugegen sein und das Wasser zu Wein werden, d. h. alles möge in Besseres verwandelt werden, damit sich nicht das Unvermischliche mische und nicht Bischöfe und Possenreißer, Gebete und Lärm, Psalmodie und Flötenspiel zusammengerate¹⁵.“ Und wenn Chrysostomus sagt: „Wo Tanz ist, da ist der Teufel¹⁶“, so rechnet vor ihm schon der Dichter

¹²) Vgl. etwa H. G. Pringsheim, *Archäologische Beiträge zur Geschichte des eleusinischen Kults* (München 1905) 28.

¹³) Konzil v. Laodicea, canon 53 (I 2, 1023 Hefele-Leclercq): „Ὅτι οὐ δεῖ χριστιανὸς εἰς γάμους ἀπερχομένους βαλλίζειν ἢ ὀρχεῖσθαι, ἀλλὰ σεμνὸς δεῖπναι ἢ ἀριστᾶν, ὥς πρέπει χριστιανοῖς.“

¹⁴) A. a. O.: „Ὅτι οὐ δεῖ ἱερατικοὺς ἢ κληρικοὺς τινας θεωρίας θεωρεῖν ἐν γάμοις, ἢ δεῖπνοις, ἀλλὰ πρὸ τοῦ εἰσερχέσθαι τοὺς θυμελικούς, ἐγείρεσθαι αὐτοὺς καὶ ἀναχωρεῖν ἐκείθεν.“

¹⁵) Gregor von Nazianz, *Epist.* 232 (PG 37, 376): „Ἐν δὲ τῶν καλῶν παρεῖναι Χριστὸν τοῖς γάμοις καὶ τὸ γενέσθαι οἶνον τὸ ὕδωρ, τὸ δέ ἐστι, πάντα μεταποιεῖσθαι εἰς τὸ βέλτιον. οὕτως, ὥς μὴ τὰ ἄμικτα μίγνυσθαι, μήτε εἰς ταῦτὸν ἄγειν ἐπισκόπους καὶ γελωτοποιούς, εὐχὰς καὶ κρότους, ψαλμωδίας καὶ συναυλίας.“

¹⁶) Chrysostomus, *In Math. Hom.* 48/49 (PG 57, 491): „Ἐνθα γὰρ ὀρχησις, ἐκεῖ διάβολος.“

Kommodian all dies zum Teufelspomp: „Was soll ich den ganzen Pomp des Teufels erwähnen: Ihr verachtet das Gesetz und wollt lieber der Welt gefallen, ihr tanzt in den Häusern und singt statt Psalmen Liebeslieder,“ ruft er den christlichen Frauen zu¹⁷. Ähnlich äußert sich Ephraem: „Kommen wir vor sein Angesicht mit Lobpreisung und jubeln wir mit Psalmen (Ps. 94, 2)! Mit Psalmen sagt er (der Psalmist), nicht mit lächerlichen Possen; mit Psalmen, nicht mit teuflischen Gesängen! Er spricht: Kommet, fallen wir nieder anbetend vor ihm und weinen wir! Aber nicht: Tanzen wir und spielen wir Zither, sondern weinen wir mit Psalmen und Hymnen! . . . Wo Psalmengesang mit Zerknirschung erschallt, ist Gott mit den Engeln zugegen. Wo aber die Gesänge des Widersachers ertönen, dort ist Gottes Zorn und Weh und Vergeltung für das Gelächter . . . Wo Zitherspielen und Tänze und Händegeklatsch stattfinden, dort ist Verblendung der Männer und Verderbnis der Weiber und Trauer der Engel und ein Fest des Teufels. O des tückischen Sinnes des Teufels! Wie berückt er jeden . . . Heute singen sie dem Anschein nach Psalmen, wie Gott vorgeschrieben hat, und morgen tanzen sie eifrig, wie Satan lehrt. Heute widersagen sie dem Satan, und morgen folgen sie ihm . . . Heute sind sie Christen und morgen Heiden . . . Singe nicht heute Psalmen mit den Engeln, um morgen wieder mit den Dämonen zu tanzen! Fern sei es, daß du heute wie ein Zuhörer, der Christus liebt, die göttlichen Schriften vorgelesen hörst und morgen wie ein Übertreter und Hasser Christi auf Zitherspiel horchest¹⁸.“ Bei dieser ganzen Einstellung muß berücksichtigt werden, daß die Tänze ebenso wie die Musik schon als Götzendienst galten wegen ihrer Verwendung im heidnischen Kult¹⁹. Erst so läßt sich die scharfe Gegenüberstellung von Christus und Teufel, wie sie in all diesen Zitaten zum Ausdruck kommt, erklären.

¹⁷) Kommodian, *Instructiones* 2, 29, 17 (CSEL 15, 86 Dombart):

Quid memorem vestes aut totam Zabuli pompam?

Respuitis legem, mavultis mundo placere

Saltatis in domibus, pro psalmis cantatis amores.

¹⁸) Ephraem, *Über die Enthaltung von welt. Lustbarkeiten* 5 (BKV Kempten 1870, Zingerle I, 414).

¹⁹) Bezüglich des Tanzes vgl. unten VI § 7.

§ 5.

Die Stellung des Christentums zur Theater-Musik.

Zur *Pompa diaboli* zählten die Christen auch das Theater und die Musik, wie sie dort geboten wurde. Wie die Kirchenrechtsquellen des ältesten Christentums den Musiklehrer von der kirchlichen Gemeinschaft ausschließen, so untersagen sie dem Christen auch jede berufliche Tätigkeit auf der Bühne¹. Cyrill von Jerusalem gibt zu den Worten der Abrenuntiation den Kommentar: „Weiter sagst du: und von allem seinem Pompe. Zu diesem Pomp des Teufels aber gehören Bühnenschauspielen, Pferderennen, Treibjagden und alle derartigen Eitelkeiten, wovon der Heilige bittet, befreit zu werden, indem er zu Gott spricht: ‚Wende ab meine Augen, daß sie nichts Eitles schauen (Ps. 118, 37). Verlange nicht gierig nach den Leidenschaften der Bühne, wo frech und ohne Anstand schlüpfrige Schauspiele der Mimen aufgeführt werden und rasende Tänze weibischer Männer . . . All das gehört zum Pomp des Teufels‘².“ Tertullian führt nun gerade die Musik im Theater als ein Kriterium an, an dem man erkennen könnte, daß auch Theaterspiel Götzendienst sei: „Auch der äußere Aufzug ist teilweise verwandt, da man von den Tempeln und Altären mit ihrem unseligen Weihrauch und Blut nebst ihrem Flöten- und Posaunenschall hinweg zur Bühne zieht, wo die

¹) Vgl. oben S. 169 f.

²) Cyrill von Jerusalem, *Katechesen* 19, 6 (PG 33, 1069):
Εἶτα λέγεις, καὶ πάσῃ τῇ πομπῇ αὐτοῦ. Πομπή δὲ διαβόλου ἐστὶ θεατρομανίαι καὶ ὑποδρομαίαι, κυνηγησία, καὶ πάντα τοιαύτη ματαιότης . . . Μὴ περιποιῦδαστός σοι ἔστω ἡ θεατρομανία, ἐνθα τὰς ἀσελγείας τῶν μίμων ὕψη, ὕβρεσι πεπραγμένας καὶ πάσῃ ἀσχημοσύνῃ, ἐκτεθηλυσμένων τε ἀνδρῶν ἐμμανεῖς ὀρχήσεις . . . ταῦτα γὰρ πάντα πομπή ἐστι τοῦ διαβόλου.

beiden verkommensten Persönlichkeiten, der Designator und der Haruspex, die Ordner der Leichenzüge wie der Spiele abgeben³.“ Darum verwirft er auch Musik und Gesang des Theaters als kultisch infiziert: „Was sich hingegen durch Stimme, Melodie, Instrumente und Schrift vollzieht, das hat zu Vorständen Apollo, die Musen, Minerva und Merkur. O Christ, verabscheuest du nun die Dinge, deren Urheber zu verabscheuen du nicht umhin kannst?“⁴ Damit ist auch die Theatermusik deutlich als Götzendienst gebrandmarkt. Ps.-Cyprian bezeichnet es aus diesem Grunde in seiner Schrift „Über die Schauspiele“ als ein Verbrechen für den Christen, wenn er sich mit solcher Theatermusik abgibt, weil sie den Idolen geweiht sei⁵. Für Chrysostomus sind darum die Melodien des Theaters Gesänge des Teufels und der Dämonen⁶. Freilich, gerade die Theatermelodien gehörten zu den beliebtesten Liedern, die das Volk sang. Infolge der unbeschränkten Öffentlichkeit der damaligen Theaterdarbietungen fanden diese Melodien auch eine viel schnellere Verbreitung als heute, besuchte doch z. B. zur Zeit der Antonine das Volk täglich das Theater oder das Odeum⁷. Man hörte deshalb auf Straßen und Plätzen nichts anders als Theatermelodien vom Volke singen⁸.

³) Tertullian, *De spectaculis* 10 (CSEL 20, 11, 25 Reifferscheid): Apparatus etiam ex ea parte consortes, qua ad scaenam a templis et aris et illa infelicitate turis et sanguinis inter tibias et tubas itur duobus inquinatissimis arbitris funerum et sacrorum, designatore et haruspice. Eine Zirkuspompa mit Posaunenbläser, die einem Gladiatorenkampf vorausgeht, bietet das Relief eines pompejanischen Grabes. Abbildung bei Daremberg-Saglio II 1593.

⁴) Tertullian a. a. O. (CSEL 20, 12, Z. 27 Reifferscheid): Quae vero voce et modis et organis et litteris transiguntur, Apollines et Musas et Minervas et Mercurios mancipis habent. oderis, Christiane, quorum auctores non potes non odisse.

⁵) Ps.-Cyprian, *De spectaculis* 7 (CSEL 3 Appendix 10 Z. 7 Hartel): Quid nervos cum clamore commissos? haec etiamsi non essent simulacris dicata, obeunda tamen et spectanda non essent christianis fidelibus; quoniam etsi non habebant crimen, habent in se maximam et parum congruentem fidelibus vanitatem.

⁶) Chrysostomus, *Expositio in Ps.* 8, 1 (PG 55, 106).

⁷) Vgl. J. Burckhard, *Die Zeit Konstantins des Großen* (Leipzig 3 1898) 461.

⁸) Vgl. F. Leitner, *Der gottesdienstliche Volksgesang im jüdischen und christlichen Altertum* (Freiburg 1906) 253.

Es darf deshalb auch nicht wundernehmen, wenn Kaiser Julian später bei seiner religiösen Reorganisation des Heidentums den Priestern nur den Besuch der „heiligen Wettspiele“ gestattet, ihnen aber jede Freundschaft mit einem Musikanten oder Wagenlenker verbietet: „Den unsittlichen Schauspielen soll keiner von den Priestern (und) unter keinen Umständen beiwohnen und (keiner) soll sie in sein Haus bringen. Denn es geziemt sich durchaus nicht. Und wenn es möglich wäre, sie gänzlich aus den Theatern zu vertreiben, so daß diese wieder gereinigt dem Dionysos zurückgegeben werden könnten, so hätte ich auf jede Weise den Versuch gemacht, das ernstlich durchzusetzen. Da ich aber der Ansicht bin, daß dies weder möglich, noch andererseits, falls es möglich schiene, nützlich wäre, so habe ich diesen Ehrgeiz vollständig aufgegeben. Ich verlange aber, daß die Priester sich davon fernhalten und die Unsittlichkeit des Theaters dem Volke überlassen. Kein Priester soll also ins Theater gehen, weder mit einem Musikanten noch mit einem Wagenlenker befreundet sein, noch soll ein Tänzer oder Mime in sein Haus kommen. Nur den heiligen Wettspielen darf, wer will, beiwohnen, bei denen den Frauen nicht nur jede Mitwirkung, sondern auch das Zuschauen untersagt ist⁹⁾.“ Die Ansicht Julians über das damalige Theaterwesen zeigt uns, daß es wahrlich kein übertriebener Rigorismus war, wenn das Christentum schon aus Sittlichkeitsgründen seinen Anhängern jeden Besuch des Theaters verbot. Dazu kam aber, wie erwähnt, für den Christen der viel wichtigere Beweggrund, daß alles, was mit dem Theater zusammenhing, auch die „heiligen Wettspiele“, den Göttern geweiht war.

⁹⁾ Julian, *Epistula* 89 b (144 Z. 17 Bidez-Cumont): Τοῖς ἀσελγέσι τοῦτοις θεάτροις τῶν ἱερέων μηδεὶς μηδαμοῦ παραβαλλέτω μηδὲ εἰς τὴν οἰκίαν εἰσαγέτω τὴν ἑαυτοῦ· πρέπει γὰρ οὐδαμῶς. Καὶ εἰ μὲν οἶόν τε ἦν ἐξελάσαι παντάπασιν αὐτὰ τῶν θεάτρων, ὥστε αὐτὰ πάλιν ἀποδοῦναι τῷ Διονύσῳ καθαρὰ γενόμενα, πάντως ἂν ἐπειράθην αὐτὸ προθύμως κατασκευάσαι· νυνὶ δὲ οἰόμενος τοῦτο οὔτε δύνατον οὔτε ἄλλως, εἰ καὶ δυνατόν φανεῖν, συμφέρον ἂν γενέσθαι, ταύτης μὲν ἀπασχόμην παντάπασι τῆς φιλοτιμίας· ἀξιώ δὲ τοὺς ἱερέας ὑποχωρῆσαι καὶ ἀποστῆναι τῷ δήμῳ τῆς ἐν τοῖς θεάτροις ἀσελγείας. Μηδεὶς οὖν ἱερεὺς εἰς θέατρον ἐξίτω, μηδὲ ποιείσθω φίλον θυμελικὸν μηδὲ ἀρματηλάτην, μηδὲ ὀρχηστὴς μηδὲ μῖμος αὐτοῦ τῇ θύρᾳ προσίτω. Τοῖς ἱεροῖς ἀγῶσιν ἐπιπρέπω μόνον τῷ βουλομένῳ παραβάλλειν, ὃν ἀπηγόρευται μετέχειν οὐκ ἀγωνίας μόνον ἀλλὰ καὶ θεὰς ταῖς γυναιξίν. Der Brief ist wahrscheinlich an den Oberpriester der Provinz Asien gerichtet.

Der Verzicht Julians, eine Erneuerung des Theaters durchzusetzen, eine Aufgabe, der er sich nicht gewachsen glaubte, erklärt es aber auch, weshalb der Kampf des Christentums gegen die Theatermusik Jahrhunderte andauern mußte. Auch hier war der Ersatz, den es bot, der Psalmen- und Hymnengesang. So spielt Tertullian den Psalmengesang gegen die Theatermelodien aus¹⁰. Ebenso empfehlen Hilarius¹¹, Ambrosius¹² und Augustinus¹³ die christlichen Gesänge als Ersatz für die Stücke der Bühne. Gaudentius von Brescia warnt vor Lyra, Flöte und Zymbeln, denn dadurch würde das Haus der Christen zu einem Theater und damit zu einer Wohnung des Teufels: „Unselig jene Häuser, in denen die Lyra und Flöte ertönen, wo alle Art Musik beim Zymbelspiel der Tanzenden erklingt, denn sie unterscheiden sich durch nichts vom Theater. Ich bitte also, schafft all das hinweg. Es sei das Haus des Christen und des Getauften unberührt vom Chor des Teufels . . . es werde geheiligt durch fleißiges Gebet und häufigen Gesang von Psalmen, Hymnen und geistlichen Liedern¹⁴.“ Letzten Endes war also auch die Theatermusik Götzendienst und darum für die Christen und Getauften eine Ausübung dieser Kunst gleichbedeutend mit einer Verletzung des Taufeides.

¹⁰) Tertullian, *De spectaculis* c. 25 (CSEL 20, 25 Z. 10 Reifferscheid) inter effeminati tibicinis modos psalmum secum comminiscetur.

¹¹) Hilarius, *Tract. in Ps. 118, n. 14* (CSEL 22, 408 Zingerle).

¹²) Ambrosius, *Hexaëm.* 3, 1 (CSEL 32, 161 Schenkl).

¹³) Augustinus, *in Ps. 39, n. 9* (PL 36, 439).

¹⁴) Gaudentius Brixensis, *Sermo* 8 (PL 20, 890): Ubi lyra sonat et tibia, ubi omnia postremo genera musicorum inter cymbala saltantium concrepant, infelices illae domus sunt, quae nihil discrepant a theatris. Auferantur, quaeso, universa ista de medio. Sit domus christiani ac baptizati hominis immunis a choro diaboli, sit plane humana, sit hospitalis; orationibus sanctificetur assiduus; psalmis, hymnis, canticisque spiritualibus frequentetur; sit sermo Dei et signum Christi in corde, in ore, in fronte, inter cibos, inter pocula, inter colloquia, in lavacris, in cubilibus etc.

§ 6.

Der Unterricht in der Musik in der heidnischen und christlichen Erziehung.

Bei der heidnischen Wertschätzung der Musik als Unterrichtsgegenstand und Erziehungsmittel mußte auch das Christentum ein Werturteil abgeben, inwieweit bei der christlichen Erziehung eine Unterweisung der Kinder in Musik und Gesang in Frage kam. Für das heidnische Altertum hatte vor allem Plato Grundsätze der Jugenderziehung aufgestellt, in denen er auch den Nutzen eines guten Musik- und Gesangunterrichtes hervorhebt: „Die Knaben sollen gleichsam in einer gesunden Atmosphäre aufwachsen und ihr Gefühl für Harmonie soll gleich von Jugend auf genährt werden. Zu diesem Behufe ist das Aufziehen in der Tonkunst von größter Wichtigkeit, weil Tonfall und Wohlklang am meisten in das Innere der Seele eindringt und am kräftigsten auf sie einwirkt und Wohlanständigkeit mit sich bringt und sie, wenn jemand richtig erzogen ward, zur wohlge-sitteten macht, wo aber nicht, zum Gegenteil¹.“ Es kommt also vor allem darauf an, welche Musik die Knaben erlernen. Alle vielbesaiteten und tonreichen Instrumente, wie die verschiedenartigen Harfen (πηκτίς, τρίγωνον, μάγαδις) und die Flöte (αὐλός) verwirft er und will nur Leier und Zither für den

¹) Plato, *Politeia* 3 (401 d, e, 402 a Burnet): Ἄρ' οὖν, ἦν δ' ἐγώ, ὁ Γλαῦκων, τούτων ἕνεκα κυριωτάτη ἐν μουσικῇ τροφή, ὅτι μάλιστα καταδύεται εἰς τὸ ἐντὸς τῆς ψυχῆς ὃ τε ῥυθμὸς καὶ ἁρμονία, καὶ ἐβρόμενέστατα ἅπτεται αὐτῆς φέροντα τὴν εὐσχημοσύνην, καὶ ποιεῖ εὐσχήμονα, ἐάν τις ὀρθῶς τραφῇ εἰ δὲ μὴ, τοῦναντίον; καὶ ὅτι αὐτῶν παραλειπομένων καὶ μὴ καλῶς δημιουργηθέντων ἢ μὴ καλῶς φύντων ὀξύτατ' ἂν αἰσθάνοιτο ὁ ἐκεῖ τραφεὶς ὥς ἔδει.

Jugendunterricht beibehalten wissen². Auch die Mädchen sollen Musik erlernen. Freilich muß man Gewicht darauf legen, daß immer solche Gesangsarten gewählt werden, die der Natur des Weibes mehr entsprechen. Die Musik soll nämlich den Charakter des Weibes sanft und bescheiden machen, wie ihr ganzes Auftreten dem Manne, den Kindern und den Hausgenossen gegenüber sich durch Sanftmut und Bescheidenheit kennzeichnen soll³. Die ersten Lieder, welche die Kinder kennen lernen, sollen Hymnen auf die Götter und Heroenlieder sein⁴. Damit hatte auch der Gesangsunterricht einen religiösen Einschlag. Musik und Rechnen sind auch nach Lukian von Samosata diejenigen Fächer, mit denen der Unterricht der Jugend beginnt⁵.

Das Christentum übernimmt diese antike Wertschätzung der guten Musik für die Jugenderziehung. So meint Klemens von Alexandrien, die Musik sei anzuwenden zur Ausschmückung und Ordnung der Sitten. Als überflüssig aber sei die Musik zu verachten, welche die Gemüter verschieden stimmt, bald traurig, bald unverschämt und die Begierde erregend, bald wild aufregt und toll macht⁶. Auch die Musik gehört nach ihm zu den sog. „freien Wissenschaften“, wenn auch nur als Dienerin der Philosophie⁷. Bestehen so zwischen der Auffassung des Plato und

²) Plato, *Politeia* 3 (399 c, d Burnet): 'Αλλ', ἡ δ' ὅς, οὐκ ἄλλας αἰτεῖς λείπειν ἢ ἃς νυνδὴ ἐγὼ ἔλεγον. Οὐκ ἄρα, ἦν δ' ἐγώ, πολυχорδίας γε οὐδὲ παναρμονίου ἡμῖν δεήσει ἐν ταῖς φδοαῖς τε καὶ μέλεσιν. Οὐ μοι, ἔφη φαίνεται. Τριγώνων ἄρα καὶ πηκτίδων καὶ πάντων ὀργάνων ὅσα πολύχορδα . . . δημιουργοὺς οὐ θρέβομεν.

³) Plato, *De legibus* 8 (829 e Burnet): ἄλλ' ὅσα τε ἱερὰ κριθέντα ποιήματα ἐδόθη τοῖς θεοῖς, καὶ ὅσα ἀγαθῶν ὄντων ἀνδρῶν ψέγοντα ἢ ἐπαινοῦντά τινας ἐκρίθη μετρίως δρᾶν τὸ τοιοῦτον. τὰ αὐτὰ δὲ λέγω στρατείας τε περί καὶ τῆς ἐν ποιήσεσι παρῶρησίας γυναιξί τε καὶ ἀνδράσιν ὁμοίως γίγνεσθαι δεῖν.

⁴) Plato, *Enthydemos* 276 c, *Protagoras* 338 e—339 a. *Politeia* 10 (607 A Burnet): ὕμνους θεοῖς καὶ ἐγκώμια τοῖς ἀγαθοῖς. Legg. 7, 799 B, 7, 802 A.

⁵) Lukian, *Anarchasis* 21 (73 Jakobitz): τὴν μὲν τοίνυν ψυχὴν μουσικῇ τὸ πρῶτον καὶ ἀριθμητικῇ ἀναρρίπτωμεν.

⁶) Klemens v. Alexandrien, *Stromateis* 6, 11, 90 (GCS Clem. A. II 477 Z. 5 Stählin): περιττὴ δὲ μουσικὴ ἀποπτυστέα ἢ κατακλῶσα τὰς ψυχὰς καὶ εἰς ποικιλίαν ἐμβάλλουσα τοτὲ μὲν θρηνώδῃ, τοτὲ δὲ ἀκόλαστον καὶ ἡδυπαθῇ, τοτὲ δὲ ἐκβαλχευομένην καὶ μανικὴν.

⁷) Klemens v. A. a. a. O. 6, 10, 80 (GCS, Clem. A. II 471 Z. 19 Stählin): παρ' ἐκάστου μαθήματος τὸ πρόσφορον τῇ ἀληθείᾳ λαμβάνων, τῆς μὲν μουσικῆς ἐν τοῖς ἡρμοσμένοις . . .

des Klemens Ähnlichkeiten, so war die ganze Art des Musikunterrichts zur Zeit des ausgehenden Heidentums von diesem Ideal weit abgewichen. Die Ausbildung in instrumentaler Kunst nahm überhand, und Text und Melodie der Gesangsstücke waren minderwertig. Darum tadelt Kommodian gerade im Hinblick auf die Jugenderziehung die Ausübung weltlicher Musik:

„*Et choro historicos et cantica musica quaeris
Nec tali subolem insanire licentia curas?*“⁸

Basilius von Caesarea rollt das ganze Problem, wie sich die christliche Jugend zur damaligen Musik stellen sollte, auf und stützt sich für seine Ansicht vor allem auf David und Pythagoras, wenn er behauptet, es komme ganz darauf an, ob man gesunden oder schlechten Melodien sein Ohr leihe. Daher rät er den christlichen Jünglingen, jene Lieder zu meiden, welche die Seele verderben: „Denn Leidenschaften, unfrei und niedrig, pflegen aus dieser Art von Musik zu entstehen. Dagegen müssen wir die andere Art von Musik aufsuchen, die besser ist und zum Besseren führt, der sich David, der Dichter der hl. Lieder, bediente, um den König, wie es heißt, von der Schwermut zu befreien. Auch soll Pythagoras, als er unter betrunkene Zecher geriet, dem Flötenspieler, welcher den Zug anführte, befohlen haben, die Melodie zu ändern und die dorische Weise zu spielen, und diese Melodie soll bei jenen eine solche Ernüchterung hervorgebracht haben, daß sie die Kränze fortwarfen und beschämt nach Hause gingen. Andere rasen und toben beim Flötenspiel wie Korybanten und Bacchanten. So sehr kommt es darauf an, ob man gesunden oder schlechten Melodien sein Ohr leiht. Daher dürft ihr an der Musik wie sie jetzt herrschend ist, ebenso wenig teilnehmen wie an irgendeiner anderen Schändlichkeit“⁹.

⁸) Kommodian, *Instructiones* 2, 16, 20 (CSEL 15, 80 Dombart).

⁹) Basilius, *De legend. libr. gentil.* 7 (PG 31, 583): 'Ανελευθερίας γὰρ δὴ καὶ ταπεινότητος ἔκγονα πάθη ἐκ τοῦ τοιούτου τῆς μουσικῆς εἶδους ἐγγίνεσθαι πέφυκεν. Ἀλλὰ τὴν ἐτέραν μεταδιωκτέον ἡμῖν, τὴν ἀμείνω τε καὶ εἰς ἄμεινον φέρουσαν, ἣ καὶ Δαβὶδ χρώμενος, ὁ ποιητὴς τῶν ἱερῶν ᾠμάτων, ἐκ τῆς μανίας, ὥς φασί, τὸν βασιλέα καθίστη. Λέγεται δὲ καὶ Πυθαγόραν, κωμασταῖς περιτυχόντα μεθύουσι, κελευσαι τὸν αὐλητὴν τὸν τοῦ κόμου κατάρχοντα, μεταβαλόντα τὴν ἁρμονίαν, ἐπαυλησαί σφισι τὸ Δώριον· τοὺς δὲ οὕτως ἀναφρονῆσαι ὑπὸ τοῦ μέλους, ὥστε τοὺς στεφάνους ῥίψαντας, αἰσχυνομένους ἐπανελθεῖν. Ἄλλοι

Im allgemeinen ist Basilius aber davon überzeugt, daß durch Musik „die Kinder gebildet werden sollen (ἐκπαιδεύονται)“¹⁰. Er wird dabei vor allem wohl an das religiöse Lied denken, das ja nach seinem Wunsche den Christen das ganze Leben hindurch begleiten soll, denn in seinen Augen ist der Psalm „eine Sicherheit für die Kinder, eine Zierde für die Erwachsenen und ein Trost für die Greise“¹¹. So großes Vertrauen trägt er zu dem geistlichen Liede, daß er schreibt: „Wenn einer noch so verroht sein sollte, so weicht, sobald der Psalmengesang ertönt, die Wildheit aus seiner Seele, durch die Melodie wie eingeschummert“¹².“ Für jede Tugendstufe leistet er Vortreffliches, indem er für die Anfänger eine Anleitung, für die Fortschreitenden ein Förderungsmittel, für die Vollkommenen eine Stütze ist¹³. Darum wünscht Basilius die Psalmen zu Hause gesungen, denn sie sind „eine Labung in den Mühen des Tages“¹⁴. Auch Hieronymus schätzt den Psalmengesang für die Erziehung der Jugend sehr. Bereits mit sieben Jahren soll das Mädchen den Psalter auswendig lernen¹⁵. Verschllossen soll ihr Mund sein zu heiterem, weltlichem Liede, aber geistigen

δὲ πρὸς αὐτὸν κορυβαντῶσι καὶ ἐκβακχεύονται. Τοσοῦτόν ἐστι τὸ διάφορον ὕγιους ἢ μοχθηρᾶς μελωδίας ἀναπλησθῆναι. Ὡστε, τῆς νῦν δὴ κρατούσης ταύτης ἤττον ὁμῖν μεθεκτέον ἢ οὐτινοσοῦν τῶν αἰσχίστων. παντοδαποὺς ἡδονὴν . . .

¹⁰) Basilius, *Homilia in Ps. I 1* (PG 29, 212 B): ἵνα οἱ παῖδες τὴν ἡλικίαν, ἣ καὶ ὅλως οἱ νεαροὶ τὸ ἦθος, τῷ μὲν δοκεῖν μελωδῶσι, τῇ δὲ ἀληθείᾳ τὰς ψυχὰς ἐκπαιδεύονται.

¹¹) Basilius, *Homilia in Ps. I 2* (PG 29, 212 D): (ψαλμὸς) νηπίοις ἀσφάλεια, ἀκμάζουσιν ἐγκαλλώπισμα, πρεσβυτέροις παρηγορία, γυναιξὶ κόσμος ἀρμοδιώτατος. Τὰς ἐρημίας οἰκίζει, τὰς ἀγορὰς σωφρονίζει.

¹²) Basilius, *Homilia in Ps. I 1* (PG 29, 212 C): καὶ πού τις τῶν σφόδρα ἐκτεθριωμένων ὑπὸ θυμοῦ, ἐπειδὴν ἄρξεται τῷ ψαλμῷ κατεπάδεσθαι ἀπῆλθεν εὐθύς, τὸ ἀργαῖον τῆς ψυχῆς τῇ μελωδίᾳ κατακοιμίσας.

¹³) Basilius, *Homilia in Ps. I 1* (PG 29, 213 A): εἰσαγομένοις στοιχείωσις, προκοπτόντων αὐξήσις, τελειούμενον στήριγμα.

¹⁴) Basilius, *Homilia in Ps. I 2* (PG 29, 212 D): Ψαλμὸς δαιμόνων φυγαδευτήριον, τῆς τῶν ἀγγέλων βοηθείας ἐπαγωγὴ . . . ἀνάπαυσις κόπων ἡμερινῶν.

¹⁵) Hieronymus, *Epistula 128 [Ad Pacatulam]* 4, 2 (CSEL 56, 160 Z. 8 Hilberg): cum autem virgunculam et rudem edentulam septimus aetatis annus exceperit . . . discat memoriter psalterium.

Genuß soll sie suchen in den Liedern der Kirche¹⁶. Wie eifrig der Psalmengesang in den Schulen des Orients gepflegt wurde, ist bereits erwähnt worden¹⁷. Die weltliche Musik aber wurde später sogar durch Synodalstatuten für die christliche Jugend verboten¹⁸.

¹⁶) Hieronymus, *Epistula 107 [Ad Laetam de institutione filiae]* 12, 1 (CSEL 55, 302 Z. 18 Hilberg): *discat primum Psalterium, hisce canticis avocet.*

¹⁷) Vgl. oben S. 140f.

¹⁸) Vgl. oben S. 126.

VI.

Musik und Gesang im heidnischen und christlichen Totenkult.

§ 1.

Die Zeremonien der Aufbahrung, des Leichenzuges und der Bestattung bei den Heiden.

So gewaltig die Bedeutung der Musik im heidnischen Götterkult ist, größer noch ist die Rolle, die sie im heidnischen Totenkult gespielt hat. So schwierig der Kampf gewesen ist, den das Christentum führen mußte, um aus seiner Liturgie alle heidnische Musik fernzuhalten, viel schwieriger noch war es, den Totenbräuchen ein Gepräge zu geben, das dem christlichen Geiste entsprach und deshalb aufräumte mit allen heidnischen Trauersitten, die mit der christlichen Auffassung des Todes unvereinbar waren.

Wenn wir nun die verschiedenen Stadien der heidnischen Totentrauer durchgehen, so zeigt sich deutlich, wie die Musik im Mittelpunkt des ganzen Trauerritus stand. Ist der Tod eingetreten, so beginnt nach erfolgter Aufbahrung die Totenklage angesichts der ausgestellten Leiche. Sie zerfällt in die Worte (φῳήνος = naenia) und die Gebärden (χοπετός – planctus) der Klage. Die ganze Zeit der Prothesis hindurch dauert diese Totenklage an. Ursprünglich war sie Sache der Verwandten und Freunde, die im Trauerhause zusammenkamen. Später richtete man sich bequemer ein und begnügte sich mit gedungenen Klageweibern. Die Worte der Klage wurden in einem gewissen Klage-ton gesungen, und zwar fast überall in Wechselgesang. So war es schon bei den Babyloniern. Auf der Rückseite eines unveröffentlichten Fragments aus der Bibliothek Assurbanipals.

dessen Vorderseite ein königliches Begräbnis schildert, heißt es: „Es wehklagten die Gattinnen, es antworteten die Freunde¹.“ Es sind hier also Wechselgesänge von Männern und Frauen bei der Trauerfeier üblich.

In Griechenland war es ähnlich; die Klageweiber erhoben von Zeit zu Zeit ein wildes Geschrei nach einem gewissen Rhythmus, wobei sie sich die Brust schlugen, die Haare ausrissen und die Wangen bis aufs Blut kratzten. In diese Wehklage stimmten ab und zu die anwesenden Freunde und Verwandten mit dem Schmerzensruf αἰεῖ, αἰεῖ ein². Der Inhalt des Klageliedes hob die geistigen und körperlichen Vorzüge des Verstorbenen rühmend hervor. So erklärt Festus das Wort Naenia als „Lobgesang bei der Bestattung zur Flöte gesungen“³. Damit ist auch schon das zur Trauerfeier unentbehrliche Musikinstrument, die Flöte, genannt. Zwar wurde besonders im griechischen Kulturkreis auch die Lyra oder Kithara zur Begleitung der Totenklage benutzt⁴. Das spezifische Klageinstrument ist aber sonst bei allen Völkern die Flöte. Schon bei den Assyriern und Babyloniern tat sie als solches ihre Dienste. In dem Klagelied, das P. Haupt⁵ wiedergibt, heißt es: „Aus seiner Brust ertönt Geschrei, wie eine Flöte bricht er in Klage aus.“ Am Schlusse der Erzählung von Ištars Reise nach der Unterwelt⁶ ist vom Flötenspiel bei der Totenklage die Rede. In einem an die Göttin A — die Gemahlin des

¹) A. Jeremias, *Hölle und Paradies bei den Babyloniern* (Leipzig 1900) 9.

²) Lukian, *De luctu* 12 (III 70 Sommerbrodt): οἰμωγαὶ δὲ ἐπὶ τοῦτοις καὶ κοχυτὸς γυναικῶν καὶ παρὰ πάντων δάκρυα καὶ στέρνα τυπτόμενα καὶ σπαρattoμένη κόμη καὶ φοινισσόμεναι παρειαί.

³) Festus, *De verborum significatu*: s. v. *nenia* (155 Z. 27 Lindsay): *Nenia est carmen, quod in funere laudandi gratia cantatur ad tibiam*. Vgl. Cicero, *De legibus* 2, 24, 62 (IV 429 Müller): *honoratorum virorum laudes in contione memorentur easque etiam cantus ad tibicinem prosequatur, cui nomen neniae, quo vocabulo etiam apud Graecos cantus lugubres nominantur*.

⁴) Vgl. das Vasenbild mit Prothesisszene bei Daremberg-Saglio II 1372 Figur 3335. Die Person, die mit Παιδαγωγός bezeichnet ist, hält in der Linken eine Lyra.

⁵) P. Haupt, *Akkadisch-Sumerische Keilschrifttexte* (Leipzig 1882) 122 Nr. 19.

⁶) Vgl. M. Jastrow, *Die Religion der Assyrier und Babylonier* (Gießen 1912) II 1, 4, 81.

Sonnengottes — gerichteten Gebet findet sich der Ausdruck: „Ob seiner Brust, die wie eine tönende Flöte wehklagt, klagt er vor dir.“

Ebenso wurde in Ägypten bei der Totenklage die Flöte benutzt. Bei der Totenfeier um Adonis wurde die Doppelflöte geblasen. Es ist darum ganz natürlich, daß auch die Israeliten in ihrem Totenkult davon Gebrauch machten. Bei Jeremias⁷ heißt es: „Darum ertönt mein Herz um Moab gleich Trauerflöten; mein Herz ertönt um die Männer der Ziegelmauer gleich Flötengetön.“ Ja, daß auch bei ihnen Flötenmusik bei der Aufbahrung üblich war, zeigt klar und deutlich Matth. 9, 23: Als Jesus in das Haus des Jairus kommt, haben die Flötenspieler schon die Totenklage angestimmt⁸. Flavius Josephus berichtet, daß man sich zu den Trauerliedern um die bei der Stadt Jotapa Gefallenen durch gedungene Flötenspieler aufspielen ließ⁹. Der Talmud enthält in dem Traktat „Sabbath“ die Bestimmung: „Hat ein Goi Trauerflöten am Sabbath gebracht, so darf ein Israelit damit keine Totenmusik machen, außer wenn sie aus einem nahen Ort gebracht sind¹⁰.“ Ja, es war sogar Vorschrift, daß jeder, auch der Ärmste, bei einem Begräbnis wenigstens zwei Flötenspieler und ein Klage-weib zu stellen hatte¹¹.

Wie im Orient, so war es auch bei den Griechen und Römern. Für Griechenland bezeugt schon der Sarkophag aus Hagia Triada (1300 v. Chr.) den Gebrauch der Doppelflöte und Zither beim Totenopfer¹². Auf einem korinthischen Mischkrüge

⁷) Jeremias 48, 36.

⁸) Matth. 9, 23: καὶ ἰδὼν τοὺς αὐλητὰς καὶ τὸν ὄχλον θορυβούμενον λέγει αὐτοῖς: „Ἀναχωρεῖτε“. Eine kleine Materialsammlung aus der jüdischen und heidnischen Kultur bietet hier Z. Hilliger, *Dissertatio de Αὐληταῖς seu Tibicinibus in funere adhibitis* (Wittenberg 1717).

⁹) Flavius Josephus, *Bellum Judaicum* 3, 9, 5 (2, 173 Dindorf): ὃς ἐπὶ τριακοστὴν μὲν ἡμέραν μὴ διαλείπειν τὰς ὀλοφύσεις ἐν τῇ πόλει, πλείστους δὲ μισθοῦσθαι τοὺς αὐλητὰς, οἱ θρήνων ἐξήρχον αὐτοῖς.

¹⁰) Mischna, *Sabbath* 23, 4 (P. Fiebig, *Ausgewählte Mischna-tractate in deutscher Übersetzung* [Tübingen 1908] 117).

¹¹) Mischna, *Ketub* 4, 4. Zitiert bei J. Zahn, *Das Evangelium des Matthäus = Kommentar zum Neuen Testament I* (Leipzig 1905) 381 Anm. 69.

¹²) Vgl. F. v. Duhn, *Der Sarkophag aus Hagia Triada*, in: ARW 7, 271.

des Louvre¹³, dessen Bemalung die Ausstellung der Leiche des Achill zum Gegenstande hat, erscheint unter den klagenden Frauen eine Zitherspielerin¹⁴. Aus der etruskischen Epoche des fünften vorchristlichen Jahrhunderts haben wir die Darstellung einer Prothesis auf einem Cippus des Museo Baracco in Rom¹⁵. Die um die aufgebahrte Tote stehenden Personen sind in der Totenklage begriffen. Die links vom Toten befindliche hat gerade die Hände zur Klagezeremonie (planctus) erhoben. Rechts bringt eine Person eine Binde heran, um den Toten damit zu schmücken. Zu den Füßen des Toten auf einem Podium sieht man eine Person, welche die Doppelflöte bläst, um den Mund das sogenannte capistrum, eine lederne Binde, die das unschöne Aufblasen der Wangen vermeiden und den Atem des Bläusers auf die beiden Mundstücke des Instrumentes konzentrieren sollte¹⁶. Das Flötenspiel begleitet also hier den Trauerritus bei der aufgebahrten Leiche¹⁷. Das obere Relieffragment stellt dagegen, nach der Bewegung der Personen zu schließen, wohl mehr eine Szene aus den sepulkralen Tänzen dar, die zu Ehren der Toten

¹³) Inventarnummer 643. Photographie Alinari 23 694.

¹⁴) Das häufige Vorkommen der Kithara bei Darstellungen griechischer Leichenfeierlichkeiten veranlaßt S. Eitrem, *Hermes und die Toten* = *Christiania Videnskabs-Selskabs Forhandlingar* 1909 Nr. 5 (Christiania 1909) 44 zu der Frage: „Ist er (Hermes) zur Kithara gekommen, weil diese mit zur apotropäischen Totenmusik gehörte?“ Für das Zutreffen dieser Vermutung spricht vieles.

¹⁵) Abbildung bei Th. Klauser, *Die Cathedra im Totenkult der heidnischen und christlichen Antike* = *Liturgiegeschichtliche Quellen und Forschungen* 21 (Münster 1927) Tafel 4. Vgl. W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom I* (Leipzig 3 1912) 606. Zur Bedeutung der zwei sitzenden Frauen auf der nach rechts anschließenden Seitenfläche vgl. Th. Klauser, a.a.O. 26.

¹⁶) Aristoteles, *Politeia* 8, 6, 8 (287 Immisch): φασί γάρ δὴ τὴν Ἀθηνᾶν εὐροῖσαν ἀποβαλλεῖν τοὺς αἰλούς· οὐ κακῶς μὲν οὖν ἔχει φάναι καὶ διὰ τὴν ἀσχημοσύνην τοῦ προσώπου τοῦτο ποιῆσαι δυσχεράνασαν τὴν θεόν. Bei den Griechen hieß diese Lederbinde φορβεία. Sie findet sich auf den Denkmälern der griechischen, römischen und etruskischen Kultur. Vgl. auch unsere Tafel 16 und A. Schneider, *Zur Geschichte der Flöte im Altertum* (Zürich 1890) 32.

¹⁷) Eine ähnliche Prothesisszene mit Flötenspieler ist auf dem Kalksteinrelief eines Grabcippus aus Cerveteri dargestellt, der sich heute im Louvre befindet. Abbildung des Denkmals bei W. Hausenstein, *Die Bildnerei der Etrusker* = *Atlanten zu Kunst II* (München 1922) Tafel 38.

beim Begräbnis aufgeführt wurden, und die der links sichtbare Lyraspieler auf seinem Instrument begleitet¹⁸.

Wie im etruskischen so wurde auch im römischen Totenritual bereits zu der Aufbahrung Musik hinzugezogen, und zwar schon sehr bald nach dem Tode. Von besonderem Interesse ist hier eine Relieftafel des Thermenmuseums in Rom¹⁹, die an der Via Latina gefunden wurde. Auf einem Bette liegt mit dem Ausdruck des Todes eine Frau. Am Fußende des Bettes sind zwei Musikanten dargestellt, von denen der eine die Flöte und der andere das gekrümmte Horn bläst. Unter der Szene steht die Inschrift²⁰ MORITUR, die darauf schließen läßt, daß hier der Augenblick des Todes wiedergegeben ist. Es erinnert diese Darstellung an ein römisches Sprichwort „ad tubicines mittere“²¹, das als eine Bezeichnung des nahenden Todes gebraucht wurde.

Im Jahre 1847 wurden an der Via Labicana in der Nähe Roms mehrere Reliefs gefunden, die aus dem Mausoleum der Haterier stammen und etwa dem ersten Jahrhundert n. Chr. angehören. Eines dieser Reliefs zeigt eine außerordentlich deutliche Darstellung der Totenklage in Gegenwart der aufgebahrten Leiche²². Das Denkmal befindet sich jetzt im Lateranmuseum. Auf dem Totenbett liegt feierlich aufgebahrt die Tote. Der

¹⁸) Auf dem Grabtippus 2269 des Museums von Chiusi ist eine Szene wiedergegeben, die ebenfalls auf diese sepulkralen Tänze Bezug nimmt. Auch hier kehrt der Lyraspieler wieder. Eine Photographie des Denkmals bietet Moscioni Nr. 10 564. Zur Sache vgl. Daremberg-Saglio II 1385.

¹⁹) Saal 29 Nr. 9182. Abbildung auf unserer Tafel 30. Vgl. R. Paribeni, *Le Terme di Diocleziano e il museo nazionale romano* (Roma 1928) 254 Nr. 762. Das Relief war zur Zeit S. Maffei's, der es *Museo Veronense* (Veronae 1749) CCCCXXI 2 wiedergibt, im *Collegio Romano*. Vgl. auch Daremberg-Saglio II 1387 Fig. 3358, wo ein Sarkophag abgebildet ist, der ebenfalls den Augenblick des Todes darstellen scheint. Auch hier erklingt schon die Totenmusik.

²⁰) CIL VI 29 955.

²¹) Vgl. z. B. Petronius, *Saturae* 129, 7 (100 Z. 30 Buecheler): quod si idem frigus genua manusque temptaverit tuas, licet ad tubicines mittas.

²²) Gute Wiedergabe des Denkmals bei Th. Klauser, a. a. O. Tafel 3. Ausführliche Beschreibung bei W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom* II (Leipzig 1911) 30 f. Zu den drei sitzenden Frauen am Kopfende des Bettes vgl. Th. Klauser, a. a. O. 24 f.

Mann rechts am Kopfende des Bettes, der eine Girlande bringt, um die Tote damit zu schmücken, dürfte der *pollinctor* sein, dem die Zurichtung der Leichen obliegt. Sämtliche übrigen das Bett umstehenden Personen schlugen mit ihren Händen zum Zeichen der Klage die Brust. Links am Fußende des Bettes sitzt auf einem Hocker eine Flötenspielerin, die auf der Doppelflöte die Totenklage begleitet²³.

War also nach antik-religiöser Auffassung Musik zur Totenklage im Hause unerlässlich, so spielte sie erst recht eine große Rolle im Leichenzuge. In Ägypten ist es das Sistrum, das in dem feierlichen Zuge zum Grabe die Totenlieder begleitet²⁴. In Griechenland mußte schon Solon Front machen gegen zu großen Aufwand bei den Begräbnissen. Er schaffte die Spenden und Sühnopfer vor dem Leichenbegängnis oder am Ort der Bestattung ab, doch blieben die Klagegesänge mit Flötenbegleitung bestehen, wie Lukian von Samosata bezeugt²⁵. Der Leichenzug setzte sich in Bewegung beim Klang der Flöten, die in der elegischen lydischen Weise ein Trauerlied anstimmten²⁶. Das Zwölftafelgesetz beschränkte allerdings die Zahl dieser Flötenspieler im Leichenzuge auf zehn und verbot Frauen, die Totenklage anzustimmen und sich dabei die Wangen zu zerfleischen²⁷. Doch blieben diese Bemühungen, auf dem Wege der Gesetz-

²³) Zu den kleinen trichterförmigen Aufsätzen auf den Löchern der Flöte vgl. A. Schneider, *Zur Geschichte der Flöte im Altertum* (Zürich 1890) 34; C. Bartholinus, *De tibiis veterum* (Amstelædami 1639) 59. Zum Charakter der antiken Flöte, ob Oboe oder Klarinette vgl. L. Friedländer, *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms* II (Leipzig 9–10 1921) 165.

²⁴) Lucan, 8, 832 (259 Hosius): Nos in templa tuam Romana accepimus Isim Semideosque canes et sistrâ iubentia luctus.

²⁵) Lukian, *De luctu* 19 (III 72 Sommerbrodt): τί δέ με ὁ κοκυτὸς ἑμῶν δύνῃσι καὶ ἡ πρὸς τὸν αἰλὸν αὐτῇ στερονοτυπία καὶ ἡ τῶν γυναικῶν περὶ τὸν θρῆνον ἀμετρία;

²⁶) Plutarch, *De ei apud Delphos* 21 § 394 (III 26 Z. 11 Bernardakis): Οὐ νάβλα κοκυτοῖσιν, οὐ λύρα φίλα. Καὶ γὰρ ὁ αἰλὸς ὅψε καὶ πρῶην ἐτόλμησε φωνήν ἐφ' ἡμερτοῖσιν ἀφιέναι· τὸν δὲ πρῶτον χρόνον εἰλκετο πρὸς τὰ πένθη. Vgl. die Abbildungen bei Daremberg-Saglio II 1374 Fig. 3340, 1375 Fig. 3341, 1376 Fig. 3343.

²⁷) Cicero, *De legibus* 2, 23, 59 (IV², 428 Z. 2 Müller): Sump-tum minuito, tria si volet reicina et vincula purpurae, et decem tibicines adhibeto, hoc plus ne facito. mulieres genas ne radunto neve lessum funeris ergo habento.

gebung den übermäßigen Trauerkundgebungen Einhalt zu tun, ohne Erfolg, weil das Volk den festen Glauben hatte, die Götter der Unterwelt verlangten diese lauten Trauerbeweise und würden den Toten umso freundlicher aufnehmen, je lauter die Totenklage bei seinem Begräbnisse gewesen sei²⁸. Aber der Totenritus bei den Griechen wurde schließlich zu einem hohlen Prunk und zu einer leeren Schaustellung ohne tieferen Inhalt. Dadurch wurden natürlich die Zeremonien in den Augen tieferdenkender Menschen herabgesetzt²⁹. Dazu trug auch die Tatsache bei, daß bei den unwürdigsten Menschen manchmal der größte Prunk entfaltet wurde. Zu dem Begräbnis der Hetäre des treulosen Schatzmeisters Alexanders des Großen, Harpalos, wurden z. B. die größten Tonkünstler aus ganz Griechenland entboten³⁰.

Nicht anders und besser war es in Rom. Cicero muß darum auf das Zwölftafelgesetz hinweisen. Der Ritus des Leichenzuges in Griechenland gleicht dem römischen insofern, als hier wie dort an der Spitze des Zuges der Trompetenbläser geht. Für Griechenland bezeugt dies die Schilderung der Prozession, die zum Grab der bei Plataeae Gefallenen sich begab, wie sie Plutarch bietet³¹. Nach Persius war die Ordnung im römischen Leichenzug derart, daß an der Spitze der Tubabläser ging, ihm folgten die Fackelträger, dahinter die Leiche, der sich das Leichengefolge anschloß³². Das Leben und Treiben und wenig ernste Benehmen im römischen Leichenzuge macht Seneca zur Zielscheibe seines Spottes, da er die Beerdigung des Kaisers Clau-

²⁸) Sophocles, *Oedipus Rex* 30 (108 Dindorf): μέλας δ' ἄϊδης στεναγμοῖς καὶ γόοις πλουτίζεται.

²⁹) Cicero, *Tusculanae disputationes* 1, 103 (271 Pohlenz): Sed, mihi crede, nemo me vestrum, cum hinc excessero, consequetur.

³⁰) Athenaeus, *Dipnosophistae* 13 § 594 (311 Kaibel): τεχνιτῶν τῶν ἐπισημοτάτων χορῶ μεγάλῳ καὶ παντοίοις ὀργάνοις καὶ συμφωνίαις παρέπεμπε τὸ σῶμα.

³¹) Plutarch, *Aristides* 21 (II 187 Z. 4 Sintenis): τῇ ἑκτῇ ἐπὶ δέκα πέμπουσι πομπήν, ἥς προηγείται μὲν ἅμ' ἡμέρα σάλπιγκτῆς ἐγκελευόμενος τὸ πολεμικόν, ἔπονται δ' ἅμαξαι μυρρίνης μεστὰι καὶ στεφανωμάτων καὶ μέλας ταῦρος καὶ χοῶς οἶνου καὶ γάλακτος ἐν ἀμφορεῦσιν ἐλαίου τε καὶ μύρου κρωσσοῦς νεανίσκοι κομίζοντες ἐλεύθεροι.

³²) Persius, *Satura* III, 103 (35 Jahn-Leo): hinc tuba, candelae, tandemque beatulus alto compositus lecto crassisque lutatus amonis in portam rigidas calces extendit at illum hesterni capite induto subiere Quirites.

dius schildert. „Von Tubabläsern, Hornisten und aller Art Spiel-leuten war eine so große Schar und Menge vorhanden, daß sogar Claudius (der Tote) es hören konnte. Alle waren froh und heiter... von einem gewaltigen Chor wurde das Totenlied gesungen in den Anapästēn:

*„Fundite fletus
Edite planctus“...³³⁾*

Nach Propertius fehlte die Tuba beim Begräbnis eines Ärmern, denn er sagt, er selbst sei auch mit einem einfachen Begräbnis zufrieden, bei dem nicht ein Gefolge von Ahnen ihm das letzte Geleite gebe, die Tuba nicht hohl dem Geschiedenen nachklage und der Zug weihrauchduftender Schalen fehle, wie beim Begräbnis des einfachen Mannes³⁴⁾. Auch beim Begräbnis der Kinder fehlte nach Servius³⁵⁾ die Tuba.

Aus der römischen Epoche ist uns ein interessantes Denkmal erhalten geblieben, das die Schilderungen der Schriftsteller in wertvollster Weise illustriert³⁶⁾. Das Denkmal, ein Relief auf einem Steinblock von 1,66 m Länge, 0,68 m Höhe und 0,30 m Breite, wurde im Jahre 1879 zu Preturi (dem alten Amiternum) in Italien gefunden und befindet sich heute im Museum zu Aquila. Gleichzeitig an derselben Stelle gefundene Inschriften datieren es in die Zeit des Ausgangs der Republik oder der Regierung des Augustus³⁷⁾. Das Relief stellt einen Leichenzug dar. Den Zug eröffnen ein Lituusbläser, zwei Hornbläser und vier Flötenspieler, die die Doppelflöte blasen. Es folgen zwei Klage-

³³⁾ Seneca, *Apocolocyntosis* 12, 1 (260 Buecheler-Heraeus): tubicinum, cornicinum, omnisque, generis aeneatorum tanta turba, tantus conventus, ut etiam Claudius audire posset. Omnes laeti, hilares... ingenti enim μεγάλη χορὴ naenia cantabatur anapaestis:

Fundite fletus
Edite planctus . . .

³⁴⁾ Propertius, *Eleg. II 13*, 19 ff. (294 Rothstein): nec mea tum longa spatietur imagine pompa nec tuba sit fati vana querela mei... desit odoriferis ordo mihi lancibus, adsint plebei parvae funeris exequiae.

³⁵⁾ Servius, *In Vergilii Aeneidos libr. V* 138 (610 Z. 15 Thilo): Sciendum maioris aetatis funera ad tubam solere proferri: Persius <III 103> hinc tuba, candelae: minoris vero ad tibias, ut Statius de Archemoro (tibia cui) teneros solitum deducere manes.

³⁶⁾ Vgl. im Anhang Tafel 31.

³⁷⁾ Die betreffenden Inschriften sind wiedergegeben im CIL IX 4454, 4458—4460, 4465, 4467, 4471, 4480.

weiber (*praeeficae*) mit lebhaftem Klagegestus. Die Mitte des Reliefs nimmt die Leichenbahre ein, die von acht Personen getragen wird. Auf der Bahre erhebt sich ein Paradebett, auf dem der Tote ruht. Die Frauen, die der Bahre folgen, sind vielleicht Angehörige des Toten. Der Gesamteindruck des Reliefs dürfte der Annahme Ch. Hülsens recht geben, daß es sich hier um die Darstellung des Leichenbegängnisses einer bedeutenden Persönlichkeit handelt³⁸.

Die Zeremonien der Totenklage wiederholten sich natürlich, sobald der Zug am Grabe angekommen war³⁹. Eine mehr apotropäische Aufgabe scheint die Musik bei der *lustratio rogi* gehabt zu haben. Durch dreimalige Umwandlung wurde die Lustration des Scheiterhaufens vollzogen. Dabei spielten die Flöten- und Tubabläser auf ihren Instrumenten⁴⁰.

³⁸) Ch. Hülsen, *Bulletino dell'Istituto di corr. archeol.* (1890) 72.

³⁹) Lukian, *Dialogi mortuorum* X 12 (I 1, 137 Sommerbrodt):
 ἄλλοι δὲ Διοφάντων τὸν ῥήτορα ἐπαινοῦσιν ἐν Σικυῶνι ἐπιταφίους λόγους θεξιόντα ἐπὶ Κράτῳι τούτῳ. καὶ νῆ Δία γε ἡ Δαμασίου μήτηρ κωκύουσα ἐξάρχει τοῦ δρήνυς ὃν γυναιξὶν ἐπὶ τῷ Δαμασίῳ.

⁴⁰) Vergil, *Aeneis* 11, 184 (338 Janell): iam pater Aeneas, iam curvo in litore Tarchon constituere pyras. huc corpora quisque suorum more tulere patrum, subiectisque ignibus atris conditur in tenebras altum caligine caelum. ter circum accensos cincti fulgentibus armis decurrere rogos, ter maestum funeris ignem lustravere in equis ululatusque ore dedere; spargitur et tellus lacrimis, sparguntur et arma: it caelo clamorque virum clangorque tubarum. Vgl. auch Lucan, *Bellum civile* VIII 729 (255 Hosius): Non pretiosa petit cumulatō ture sepulchra Pompeius fortuna, tuus non pinguis ad astra ut ferat e membris eos fumus odores, ut Romana suum gestent pia colla parentem, praeferat ut veteres feralis pompa triumphos, ut resonent tristi cantu fora, totus ut ignes proiectis maerens exercitus ambiat armis.

§ 2.

Musik und Gesang in den antiken Jenseitsvorstellungen.

Totenmahl und Grabbkult.

Die Darstellungen griechischer Salbfläschchen.

Wie bei den Zeremonien der Aufbahrung, des Leichenzuges und der Bestattung, so fehlte die Musik auch nicht bei dem Totenmahl, das von Zeit zu Zeit am Grabe des Toten stattfand und einen heiteren Charakter trug. Ursprünglich hat dieses Totenmahl nach antiker Anschauung ja den Zweck, den Verstorbenen zu erquicken. Darum wurde auch bei dieser Gelegenheit die Grabstele bekränzt und gesalbt. So fragt Charon den Hermes bei Lukian: „Weshalb bekränzen dort jene die Leichensteine und bestreichen sie mit Salbe? Andere errichten auch vor den Grabhügeln einen Scheiterhaufen, machen eine Grube und verbrennen diese kostbaren Mähler und gießen wie es scheint Wein und Honiggemisch in die Grube. Hermes: Ich weiß nicht, Fährmann, was dies den im Hades Befindlichen nützt. Sie wenigstens haben die Überzeugung, daß die von unten heraufgesandten Seelen den Fettdampf und Rauch umschweben und möglichst viel davon essen und aus der Grube das Honiggemisch trinken¹.“ Natürlich wurde der größte Teil des Totenmahles von den Teilnehmern verzehrt. Nur der Teil, der dem zu Tisch geladenen Toten zukam, wurde

¹) Lukian, *Charon* 22 § 519 (I 1, 14 Sommerbrodt): Τί οὖν ἐκείνους στεφανοῦσι τοὺς λίθους καὶ χρίουσι μύρῳ; οἱ δὲ καὶ πυρὰν νήσαντες πρὸ τῶν χωμάτων καὶ βόθρον τινὰ ὀρύξαντες καίουσί τε ταυτὶ τὰ πολυτελῆ δεῖπνα καὶ ἐς τὰ ὀρύγματα οἶνον καὶ μελίκρατον, ὥς γοῦν εἰκάσαι, ἐκχέουσιν; ΕΡΜ. Οὐκ οἶδα, ὦ πορθμεῦ, τί ταῦτα πρὸς τοὺς ἐν ᾿Αΐδου· πεπιστευκάσι γοῦν τὰς ψυχὰς ἀναπεμπομένας κάτωθεν δειπνεῖν μὲν ὥς οἶόν τε περιπετομένας τὴν κνίσην καὶ τὸν καπνόν. πίνειν δὲ ἀπὸ τοῦ βόθρου τὸ μελίκρατον.

verbrannt. Ja, manchmal scheint man sich damit begnügt zu haben, die Grabsäule zu bekränzen und zu schmücken, während das Totenmahl ganz den Lebenden zugute kam. Darüber macht sich Lukian lustig: „Übrigens wirst du mir gestehen, daß nichts lächerlicher sein kann, als wohl gesalbt und mit Rosen bekränzt zu werden, um beinahe vor Hunger und Durst zu verschmachten, gleich der Grabsäule eines kürzlich Verstorbenen beim Leichenschmause, welche auch gesalbt und bekränzt wird, während die Leichengäste den Wein und das zubereitete Mahl für sich halten².“ Ebenso war es mit der Musik beim Totenmahl. Wenn schließlich auch die Leichengäste dieselbe nur noch zu ihrem eigenen Vergnügen, zu Spiel und Tanz benutzten, so bleibt dabei bestehen, daß durch die Musik ursprünglich der Tote erquickt werden sollte. Auch in der ägyptischen Kultur bestand diese Ansicht. Wir sehen z. B. auf den Gemälden in dem Grabe des Neferhotep zu Theben die Verwandten und Freunde des Toten sitzen, festlich gekleidet und mit Blumen geschmückt; sie essen und trinken, sie sehen den Tänzerinnen zu und hören auf das Lied des Harfenspielers, der den Toten selbst anredet: „Feiere den schönen Tag! Stelle dir Salben hin und feines Öl für deine Nase und Kränze und Lotosblumen für den Leib deiner lieben Schwester, die dir zur Seite sitzt. Laß Gesang und Musik vor dir sein; wirf alles Traurige hinter dich, denke an die Freude!“³ Dieselbe Auffassung findet sich bei den Griechen, Etruskern und Römern. Für die griechische Kultur beweist das bereits ein Totenmahl-Relief des fünften vorchristlichen Jahrhunderts, das sich heute im Museo Barracco in Rom befindet⁴. Es stellt die beiden Ehegatten dar, zum Mahl gelagert, wie sie zu einem Lyraspieler hinblicken, der ihnen mit seinem Spiele aufwartet. Bekannt sind die Bankettdarstellungen auf den Sepulkraldenkmälern der Etrusker, auf denen die Musik selten fehlt. So ist auf

²) Lukian, *De mercede conductis* 28 § 687 (I 425 Jakobitz):
 εἰοικας γὰρ τότε στήλῃ ἐώλου τινὸς νεκροῦ ἄγοντος ἐναγίσματα· καὶ γὰρ ἐκείνου
 καταχέαντες μύρον καὶ τὸν στέφανον ἐπιθέντες αὐτοὶ πίνουσι καὶ εὐωχοῦνται τὰ
 παρεσκευασμένα.

³) Vgl. A. Erman, *Die Ägyptische Religion* (Berlin 1909) 157;
 vgl. ferner F. Cumont, *Die orientalischen Religionen im römischen Hei-*
dentum, Deutsch von G. Gehrich (Leipzig und Berlin 1910) 278 Anm. 91,
 wo der „Gesang des Harfners“, ein kanonischer Hymnus, der in Ägypten
 am Bestattungstage rezitiert wurde und den Toten mahnte, „sein Herz zu
 erfreuen“, zu der Formel εὐψύχει, οὐδείς ἀθάνατος in Beziehung gesetzt wird.

⁴) Abbildung bei F. J. Dölger, IXΘΥΣ IV (Münster 1927) Tafel 233.

einer in eine Palmette auslaufenden Grabstele⁵⁾, die heute im Museum von Fiesole aufbewahrt wird, im oberen Relief ein Totenmahl dargestellt, während das untere einen Flötenspieler und zwei tanzende Gestalten zeigt. Die Aufschrift des Museums spricht von einer Wiedergabe der Beschäftigungen der Seligen im Elysium. Im oberen Relief ist die speisende Person liegend dargestellt. Da nun gewöhnlich die Überlebenden sitzen, während der Verstorbene liegend gedacht ist⁶⁾, so wird es sich hier um das Mahl des Toten handeln. Musik und Tanz im unteren Relief dienen ebenso wie die vorgesetzte Speise zu seiner Erquickung. Aus dem römischen Kulturkreise besitzen wir mehrere Sarkophage mit Totenmahlszenen, die den Toten beim Mahle darstellen, so wie er es im Leben gefeiert hat, mit reichlicher musikalischer Unterhaltung. So zeigt ein Sarkophag des Lateranmuseums in Rom eine Totenmahlszene, bei welcher der Tote beim Mahle dargestellt ist⁷⁾. Von beiden Seiten trägt man dem Toten Speisen zu, während links am Fußende der Kline, auf welcher der Tote ruht, eine Lautenspielerin und im Hintergrunde ein Flötenspieler ihn musikalisch unterhalten.

Es erhebt sich hier auch die Frage nach der Bedeutung der Musikinstrumente, die man auf griechischen Grabsäulen und Salbfläschchen (λίχνυθοι), wie sie im Totenkulte Griechenlands gebraucht wurden, abgebildet sieht. Vielfach findet sich nämlich die Auffassung, auch in diesen Darstellungen kämen die Verwandten zum Grabe, um den Toten mit Musik zu erquicken. Man muß nun zunächst unterscheiden zwischen denjenigen Darstellungen, in denen der Tote mit einem Musikinstrument in der Hand abgebildet ist und denjenigen, wo die Personen, die dem Toten einen Besuch abstatten, mit Musikinstrumenten dargestellt sind. Im ersten Fall soll das Musikinstrument in der Hand des Toten — es handelt sich meist um Lyra oder Tympanon — besagen, daß der Tote kein irdisches Leben mehr führt, sondern

⁵⁾ S. Tafel 32 im Anhang.

⁶⁾ Dazu vgl. Th. Klauser, *Die Cathedra im Totenkult der heidnischen und christlichen Antike* = *Liturgiegeschichtliche Quellen und Forschungen* H. 21 (Münster 1927) 38. Die dort erwähnte etruskische Grabstele aus Antella des Museo Archeologico in Florenz gehört derselben Stilgattung an wie unsere Stele aus Fiesole.

⁷⁾ Der Sarkophag ist wiedergegeben bei F. J. Dölger, *IXΘΥΣ* III (Münster 1922) Tafel LV.

schon in Anspruch genommen ist von Beschäftigungen der andern Welt. So ist es der Fall auf einer Lekythe von Oxford⁸. Die sitzend dargestellte Frau kann niemand anders als die Tote sein, nach ihrer Haltung zu schließen. In ihrer Hand hat sie eine Lyra. Gerade hat sie aufgehört zu spielen, um das Opfer einer Verwandten oder Freundin entgegenzunehmen. Eine ähnliche Darstellung besitzen wir auf dem kampanischen Mischkrug Nr. 3053 B des Berliner Museums⁹, wo die Tote auf der Grabstele sitzt und das mit Bändern geschmückte Tympanon in der Hand hält mit einem Gestus, der vermuten läßt, daß sie diese Gabe gerade in Empfang genommen hat. Die Erklärung der zweiten Gruppe von Darstellungen, bei denen die Personen, die dem oder der Toten einen Besuch abstatten, eine Lyra, ein Tympanon oder ein apulisches Sistrum tragen, ist bedeutend schwieriger. Gegen die bereits erwähnte Deutung: die Verwandten wollten den Toten mit Musik erquicken, spricht die Tatsache, daß die zu den Toten kommenden Personen auf den griechischen Lekythen und Grabsäulen nirgendwo spielend dargestellt werden. Einen Schritt weiter in der Erklärung bringt uns die Darstellung auf der Lekythe 2458 des Berliner Museums¹⁰, wo die Person, welche die Kithara trägt, die Hände zur Grabstele ausstreckt, auf welcher der Tote sitzt, als ob sie das Instrument dem Toten opfern wollte. Die Kithara soll also eine Opfergabe für den Toten sein. Eine sehr gute Darstellung einer ähnlichen Szene zeigt das Salbfläschchen Nr. 3262 des Berliner Museums¹¹. In der Mitte sehen wir die Grabstele. Auf einer ihrer Stufen stehen fünf Krüge. Oben auf der Stele steht eine große Lyra, daneben eine cathedra. Rechts von der Grabstele gewahren wir eine Person, die mit der rechten Hand den Gestus der Darbietung macht, während eine zweite von links kommende (es wird wohl der Tote sein) die

⁸) Abbildung bei P. Gardner, *Museum Oxoniense. Catalogue of the Greek Vases in the Ashmolean Museum* (Oxford 1893) Pl. 20. Zu Gardners unzutreffender Deutung der Szene auf Musikunterricht vgl. A. Délatte, *La musique au tombeau dans l'antiquité* in: *Revue archéologique* 21 (1913) I 321 Anm. 1.

⁹) Vgl. unsere Tafel 33.

¹⁰) Vgl. A. Furtwängler, *Königliche Museen zu Berlin. Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium I* (Berlin 1885) 686 Nr. 2458. Abbildung bei J. Quasten, *Die Leierspielerin auf heidnischen und christlichen Sarkophagen* in: *Römische Quartalschrift* 37 (1929) Tafel VII.

¹¹) Vgl. Tafel 34.

Hand nach der Lyra ausstreckt. Warum werden aber dem Toten Musikinstrumente dargebracht und der Tote auf der Lyra spielend dargestellt? Gesang und Instrumentalmusik, Spiel und Tanz sind ja nach Ansicht der Antike die Hauptbeschäftigung und der Zeitvertreib der Seligen. Diese Ansicht spricht aus zahlreichen Bemerkungen der antiken Schriftsteller. So schildert Lukian bei seiner Fahrt zur Insel der Seligen, wie er schon von weitem Musik vernimmt, die von dem Gastmahl der Seligen herüberklingt: „Mitunter hörte man auch ein gemischtes starkes Getöse von Stimmen, aber nicht lärmend, sondern wie es bei einem Gastmahl vorzukommen pflegt, wenn einige die Flöte oder Zither spielen¹²“. Die damaligen Volksreligionen, besonders der Orphismus und die Mysterienreligionen, stellten das Leben dieser Seligen als ein fortdauerndes Bankett dar. Die Einweihungsriten in diese Mysterien enthielten, wie z. B. die von Eleusis, auch einen Gang durch das Jenseits, durch den solche Anschauungen vermittelt werden konnten. In seinem Buche „Über die Seele“ vergleicht Plutarch an einer Stelle, die uns bei Stobaios erhalten ist, das Sterben mit den großen Weihen. „Dann geht es der Seele wie denen, die in die großen Weihen eingeführt werden. Deshalb spricht man auch auf beiden Seiten vom ‚Vollenden‘ (τελευτᾶν — τελεῖσθαι). Zuerst ein Irren, ein mühseliges Umherlaufen. Wege voll Fährnisse und ohne Ziel in der Finsternis; dann vor dem Ende all das Furchtbare, Schrecken, Zittern, Schweiß und starres Staunen. Darauf aber erstrahlt ein wunderbares Licht, reine Orte und Auen nehmen ihn auf, wo Stimmen erklingen, Reigen sich drehen, ehrwürdig-heilige Worte und hehre Erscheinungen sich kundtun. Unter ihnen wandelt der nunmehr ganz Vollendete und Geweihte als Freier umher, das Haupt bekränzt, und feiert seine Feste¹³.“ Es

¹²) Lukian, *Verae historiae* II 5 § 108 (II 1, 49 Sommerbrodt): καὶ μὴν καὶ βοή σύμμικτος ἤκούετο ἄθρους, οὐ θορυβώδης, ἀλλ' οἷα γένοιτ' ἐν συμποσίῳ τῶν μὲν αὐλούντων, τῶν δὲ ἐπαινούντων, ἐνίων δὲ κροτούντων πρὸς ἀέλον ἢ καθάραν. Vgl. auch die Schilderung bei Hannο, *Navigatio* 14 (40 Kluge): καὶ φωνὴν αὐλῶν ἠκούμεν ἡνυμῶν τε καὶ τυμπάνων πάταγον καὶ κρῶγην μυρίαν.

¹³) Stobaios 3, 52, 49 (1089 Hense): τό(τε) δὲ πάσχει πάθος, οἷον οἱ τελεταῖς μεγάλαις κατοργιαζόμενοι. διδὼ καὶ τὸ ῥῆμα τῷ ῥήματι καὶ τὸ ἔργον τῷ ἔργῳ τοῦ τελευτᾶν καὶ τελεῖσθαι προσέοικε. πλάναι τὰ πρῶτα καὶ περιδρομαὶ κοπῶδεις καὶ διὰ σκότους τινὲς ὑποποιοὶ πορεῖαι καὶ ἀτέλεστοι, εἰτα πρὸ τοῦ τέλους αὐτοῦ τὰ δεινὰ πάντα, φρίκη καὶ τρόμος καὶ ἰδρώς καὶ θάμβος. ἐκ δὲ τούτου

ist daher sehr gut möglich, daß mit den dargestellten Musikinstrumenten dieses Leben der Seligen im Jenseits angedeutet werden soll, zumal Lyra, Tympanon und Sistrum in den Mysterienreligionen und ihren Einweihungsriten eine große Rolle spielten und als die Instrumente bezeichnet werden, deren sich die Seligen bedienen, besonders die Lyra¹⁴. Wichtig ist in diesem Zusammenhange auch, daß die Sirene auf Grabmälern sehr oft mit Tympanon, Flöte und Lyra abgebildet wird. Der Metrodorstein aus Chios¹⁵ zeigt z. B. über der Inschrift

ΜΗΤΡΟΔΩΡΟΣ
ΘΕΟΓΕΙΤΟΝΟΣ

links oben in der Ecke eine das Tympanon schlagende, rechts oben eine Flöten spielende Sirene. Schon G. Weicker¹⁶ hat nachgewiesen, daß die musizierende Grabsirene nicht durch einfache Übernahme des für die Darstellung des Odysseusabenteuers geschaffenen Typus erklärt wird. Die zahlreichen musizierenden Sirenen in und auf Gräbern¹⁷ haben eine tiefere Bedeutung. Sie sind Darstellungen der menschlichen Seelen, die sich an der Musik in der jenseitigen Welt erfreuen. Die Seligen gebrauchen diese Instrumente — so meinte man — bei dem mystischen Festmahl und den ewigen Einweihungen, aus denen man sich nach den Mysterienreligionen das Leben in den Gefilden der Seligen bestehend dachte. Die Darstellungen auf den Lekythen und Grab-

φῶς τι θαυμάσιον ἀπήντησεν τόποι καθαροὶ καὶ λειμῶνες ἐδέξαντο, φωνὰς καὶ χορείας καὶ σεμνότηας ἀκουσμάτων ἱερῶν καὶ φασμάτων ἁγίων ἔχοντες, ἐν αἷς ὁ παντελής ἤδη καὶ μεμνημένος ἐλεύθερος . . . ὀργιάζει.

¹⁴) So sagt Pindar, Fragmentum 129 (318 Schroeder): καὶ τοὶ μὲν ἵπποισι <τε>, τοὶ δὲ πεσσοῖς, τοὶ δὲ φορμίγγεσσι τέρπονται.

¹⁵) Abbildung auf unserer Tafel 35.

¹⁶) G. Weicker, *Der Seelenvogel in der alten Literatur und Kunst. Eine mythologisch-archäologische Untersuchung* (Leipzig 1902) 11.

¹⁷) Eine Sirene mit Tympanon aus einem Dipylongrab, jetzt im Nationalmuseum zu Athen, zeigt unsere Tafel 36. Am 17. 4. 1928 sah ich im Museo Nazionale zu Palermo im Schrank Nr. 259 eine ähnliche Figur: Sirene mit Leier im linken Arm. Es ist zu beachten, daß die Sirenen ursprünglich Todesdämonen sind. Vgl. darüber S. Eitrem, *Opferritus und Voropfer der Griechen und Römer* = *Videnskapselskapets Skrifter II. Hist.-Filos. Klasse 1914 Nr. 1* (Kristiania 1915) 426.

monumenten zeigen also nur, daß der Tote sich der spezifischen Beschäftigung der „Seligen“ hingibt. Sie besagen, daß er von den Göttern aufgenommen worden ist. Die Verwandten finden in dieser Überzeugung, wie sie aus den Darstellungen spricht, einen Trost für ihren Schmerz. Die Sitte, Lyra und Tympanon dem Toten als Gaben darzubringen und auf dem Grabe niederzulegen, soll daher die Zuversicht der Verwandten ausdrücken, daß der Dahingeshiedene ein glückliches Schicksal gehabt hat. In dem Grabe an der heiligen Straße von Eleusis finden wir zwei Bräuche vereinigt: Es wird dort dem Toten eine Lyra dargebracht und sein Haupt mit einem goldenen Kranze geschmückt. Beide Einzelheiten zeigen an, daß man den Toten als Heros betrachtet¹⁸. Es ist derselbe Jenseitsglaube, wie er heute noch aus den Totenhäuschen von Marsala im Museo Nazionale zu Palermo¹⁹ zu uns spricht, die im Innern Inschriften aufweisen wie:

ΔΙΟΔΩΡΟΣ ΗΡΩΣ ΑΓΑΘΟΣ.

In den ausschmückenden Darstellungen begegnen immer wieder Tympanon, Zymbel, Spiegel, Bänder als Weihgaben an den Heros agathos. Ursprünglich hat man wohl geglaubt, durch das Opfern und Darbringen der Musikinstrumente, wie durch jede andere Totengabe, das Leben und die Beschäftigung des Toten im Hades zu erleichtern, indem man ihm die Mittel verschaffte, an dem Chor und dem Spiel der Seligen teilzunehmen.

Von den Darstellungen der griechischen Salbfläschchen und Grabdenkmäler geht eine Kette von Kunsttraditionen und religiösen Vorstellungen zu den geflügelten und musizierenden Eroten auf römischen Grabmonumenten, die das selige Leben und Treiben im Jenseits versinnbildeln sollen, wie sie beispielsweise auf der achteckigen Aschenurne abgebildet sind, die nach der Inschrift von dem Freigelassenen Decimus Lucilius Soter seinem Patrone Lucius Lucillus Felix gestiftet wurde und heute im Kapitolinischen Museum aufbewahrt wird²⁰. Ich erinnere ferner an den Grabstein

¹⁸) Vgl. dazu A. Délatte, *La musique au tombeau* in: *Revue archéologique* XXI (1913) I 332.

¹⁹) Nationalmuseum Palermo, Sala mezzogiorno Nr. 2859.

²⁰) S. unsere Tafel 37. Vgl. W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom I* (Leipzig ³1912) 430 Nr. 779.

des Soldaten Marcinus im Provinzialmuseum zu Bonn²¹. Die Zymbeln schlagende, tanzende Mänade, die auf der Vorderseite des Denkmals dargestellt ist, hat keinen anderen Zweck als die rauschende Freude zu versinnbilden, die den Verstorbenen im Jenseits empfängt.

²¹) S. unsere Tafel 38. Der Grabstein wurde wahrscheinlich bei Xanten gefunden. Vgl. H. Lehner, *Führer durch das Provinzialmuseum in Bonn I* (Bonn ²1924) 141.

§ 3.

Zweck der Musik im Totenkult. Die Totenbeschwörung.

Die religionsgeschichtliche Tatsache der außerordentlich reichlichen Verwendung der Musik im heidnischen Totenkult läßt die Frage nach dem Zweck dieses Brauches berechtigt erscheinen. Man hat der Musik im Totenkult vielfach apotropäischen Charakter zugeschrieben und auf den Begräbnisritus bei den Ägyptern verwiesen, der außer dem Klappern des Sistrums auch das Schlagen mit Palmwedeln vorschrieb. Diese Maßnahmen sollten, so sagt man, die bösen Dämonen von der Leiche verschrecken, die nach alter Anschauung von dem Toten Besitz zu ergreifen trachten¹. Allein diese Ansicht befriedigt kaum. Wohl hat die Totenmusik apotropäischen Charakter, aber es fragt sich, wer das Objekt dieser apotropäischen Maßnahme ist: Soll der Tote von den Lebenden zurückgehalten werden, damit er nicht zurückkehre und Unheil anrichte, wie der Hausherr beim römischen Totenfest der Lemurien den Seelen, die das Haus der Nachkommen besuchen, schwarze Bohnen ausstreut, um sie zum Verlassen des Hauses zu bewegen, indem er gleichzeitig Geräusche mit ehernen Geräten macht², oder will man von dem Toten Gefahren abwenden, die ihm etwa drohen, weshalb man ja auch bei dem Toten Wache hält³? Mag sein, daß die letzte

¹) Vgl. A. Wiedemann, *Zauberei und Magie im alten Ägypten* = *Der alte Orient* 6, 4 (1904) 25.

²) Ovid, *Fasti* 5, 441 ff. (237 Merkel):

Rursus aquam tangit Temesaeaque concrepat aera
et rogat, ut textis exeat umbra suis.

³) Apuleius, *Metamorphoseon* 2, 21 § 143 (43 Z. 1 Helm):
insistebat lapidem claraque voce praedicabat, si qui mortuum servare
vellet de pretio liceretur . . . respondit ille, . . . perpetem noctem eximie
vigilandum est exertis et inconivis oculis semper in cadaver intentis nec
acies usquam devertenda, immo ne obliquanda quidem . . .

Anschauung später die herrschende wurde, die ursprüngliche ist sie nicht. Die Totenmusik hat vielmehr zunächst den Toten selbst zum Objekt, und zwar soll sie ein Mittel sein, den Geist des Verstorbenen gefügig zu machen und zu führen, wohin die Überlebenden wünschen. Sie hat also mehr den Charakter einer Totenbeschwörung. Diesen Sinn hatte sie schon bei den Babyloniern. In den Schlußzeilen der „Höllenfahrt der Ištar“ heißt es z. B.: „In den Tagen des Tamuz spiele mir die kristallene Flöte, auf dem . . . Instrument spiele mir seine Totenklage, ihr Klagemänner und Klagefrauen, daß die Toten emporsteigen und Opferduft atmen⁴.“ Hier sollen also die Geister der Toten durch die Musik herbeigerufen werden. Dieses ist der eigentliche Zweck der Musik im Totenkult der Mittelmeervölker gewesen. Es bezeugt das auch Statius in seiner *Thebais*⁵, wenn er sagt: „Da gaben die ersten Töne der gebogenen Flöte, mit der man dem Brauche der Phryger gemäß die zarten Manen beschwört, das Trauersignal.“ Darum war auch für den antiken Menschen die Erzählung, Orpheus habe durch seine Musik den Geist seiner Gattin aus der Unterwelt zurückgerufen, nicht so fernliegend wie uns, weil man allgemein von der unheimlichen Macht, welche die Musik auf die Toten ausübt, überzeugt war. So sagt denn auch Vergil, Orpheus habe durch die Gewalt der hellklingenden Saiten der thrakischen Zither die Manen der Gemahlin herbeigerufen⁶. „Durch mich locken die Menschen eure Hilfe herbei, und den Zorn der Unterirdischen besänftigen sie durch die Totenlieder“, läßt Martianus Capella die Musik zu den Göttern sprechen⁷. Aus all diesen Stellen geht hervor, daß die Musik nach damaliger Anschauung eine beschwörende Wirkung auf die Manen der Abgeschiedenen ausübte, die auf diese Weise

⁴) A. Jeremias, *Hölle und Paradies bei den alten Babyloniern* = *Der alte Orient* 1, 3 (Leipzig 1900) 20.

⁵) Statius, *Thebais* 6, 120 (200 Klotz):

cum signum luctus cornu grave mugit adunco
tibia, cui teneros suetum producere manes
lege Phrygum maesta.

⁶) Vergil, *Aeneis* 6, 119 (212 Janell):

si potuit manis arcessere coniugis Orpheus
Thraecia fretus cithara fidibusque canoris.

⁷) Martianus Capella, 9 (347 Dick): per me (scil. musicam) quippe vestrum homines illexere succursum irasque inferas per naenias sedavere.

den Menschen gefügig gemacht wurden. Nur so ist es auch zu verstehen, daß die spezifische Totenmusik schon bei der Wehklage im Beisein des aufgebahrten Toten notwendig war. Die Manen des Toten hielten sich ja in der Nähe des Leichnams auf. Beim Begräbnis diente die Musik dazu, die Mannen, die man sich bei der Leiche anwesend dachte, zum Grabe zu führen. Zwar war die ursprüngliche Bedeutung der Totenmusik wohl den wenigsten Menschen noch klar. Aber lebendige Handlungen werden oft zu bloßer Gewohnheitssache, so daß der ursprüngliche Sinn ganz in Vergessenheit gerät. Ein Beispiel bietet für diese immer wieder festzustellende Tatsache die von Herodot berichtete Gewohnheit der Spartaner, beim Tode ihres Königs eherner Becken zu schlagen⁸. Herodot glaubt, es geschähe dies, um die Nachricht vom Tode des Königs zu verbreiten, während Apollodor der ursprünglichen Bedeutung wohl eher gerecht wird, wenn er eine apotropäische Maßnahme darin erblickt⁹. Später, als man diesen Brauch nicht mehr verstand, hat man den Klang der Becken einfach als Zeichen für den Tod des Königs gedeutet. Aber schon der Umstand, daß Frauen diesen Ritus ausüben mußten, läßt diese Mitteilung bei Herodot in anderm Lichte erscheinen. Denn schon in früharchaischer Zeit finden sich in griechischen und phönizischen Gräbern Frauenfiguren, die ein Tympanon in der Hand halten¹⁰. Diese Tympana wurden bei der Totenklage von Frauen geschlagen, wie ja auch auf dem Klagefrauensarkophag von

⁸) Herodot, 6, 58 (II 84 Z. 1 Stein): ἀποθανοῦσι δὲ τάδε· ἱππέες περιαγέλλουσι τὸ γεγονός κατὰ πᾶσαν τὴν Λακωνικὴν· κατὰ δὲ τὴν πόλιν γυναῖκες περιῖοῦσαι λέβητα κροτέουσιν.

⁹) Apollodor, *Schol. Theocrit.* 2, 36 (279 Wendel): τὸν δὲ χαλκὸν ἐπῆδον ἐν ταῖς ἐκλείψει τῆς σελήνης καὶ ἐν τοῖς κατεχομένοις, ἐπειδὴ ἐνομίζετο καθαρὸς εἶναι καὶ ἀπελαστικὸς τῶν μiasμάτων. διόπερ πρὸς πᾶσαν ἀφοσίωσιν καὶ ἀποκάθαρσιν αὐτῷ ἐχρῶντο, ὥς φησι καὶ Ἀπολλόδωρος ἐν τῇ περὶ θεῶν: τὸ χαλκίον ὥς ἄχει ἀντὶ τοῦ ψόφει κροῦε. ἐπεὶ ὁ τοῦ χαλκοῦ ἦχος οἰκεῖος τοῖς κατοικομένοις. Φησὶν Ἀπολλόδωρος, Ἀθήνησι τὸν ἱεροφάντην τῆς Κόρης ἐπικαλουμένης, ἐπικρούειν τὸ λεγόμενον ἦχειον· καὶ παρὰ Λάκωσι, βασιλέως ἀποθανόντος, εἰώθασι κρούειν λέβητας.

¹⁰) Vgl. F. Winter, *Die Typen der figürlichen Terrakotten in: Die antiken Terrakotten*, hrsg. von R. Kekulé von Stradonitz III (Berlin 1903) I 13, 5; I 17, 6; I 53, 3; II 139, 13. Vgl. P. Delattre, *Figurines trouvées à Carthage dans une Nécropole punique in: Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles lettres* (1903) 430.

Sidon zwei Frauen, welche die Halbhöre der Klagefrauen anführen, das Tympanon schlagen¹¹, ein Brauch, der wie die ganze Totenmusik, im Grunde auf den Toten einen beschwörenden und abwehrenden Einfluß ausüben sollte. Erst allmählich machte die Angst vor einer Wiederkehr des Toten und der dadurch bedingte beschwörende Charakter der Handlung der Pietät Platz, die durch den Totenkult der hilflosen Seele beistehen wollte gegen die Gefahren, die ihr etwa drohten. Um solche den Toten schädigende Einflüsse, die von unheilvollen Dämonen ausgehen könnten, fernzuhalten, hat man wohl auch Glöckchen an dem Gipfel der Grabpyramide des Porsenna aufgehängt, deren Klang man weithin hören konnte, wenn der Wind sie bewegte¹², ähnlich wie man den Leichenwagen Alexanders des Großen mit Schellen umgab¹³. Der Volksglaube an die Dämonen vertreibende und Zauber brechende Kraft der Glöckchen war so stark, daß man den Toten sogar solche mit ins Grab gab. Hat man doch auch in christlichen Gräbern eine ganze Reihe Glöckchen gefunden, ein Zeichen dafür, wie tief dieser Glaube in der damaligen Kulturwelt verankert war¹⁴. Freilich ist auch hier die ursprüngliche Bedeutung später verloren gegangen, so daß man frommen Mitmenschen, die man von jeder Schuld rein glaubte, zu Grabe läutete, um anzudeuten, daß ihre Seelen in höhere Sphären über-

¹¹) Vgl. F. Studniczka, *Zu den Sarkophagen von Sidon* in: *Revue archéologique* (1905) II 46 ff.

¹²) Plinius, *Naturalis historia* 36, 13 § 92 (V 340 Z. 16 Mayhoff): supra id quadratum pyramides stant quinque . . . , ita fastigatae, ut in summo orbis aeneus et petasus unus omnibus sit inpositus, ex quo pendeant exapta catenis tintinabula, quae vento agitata longe sonitus referant ut Dodonae olim factum. Um einen ähnlichen Zweck wird es sich auch bei dem vor mehreren Jahren in einem Grabe an der Via Aurelia (Tenuta Bravetta) gefundenen Tongefäß handeln, an dessen Außenwänden in Ösen ♀-förmige Klöppel hängen, die bei jeder Bewegung gegen das Gefäß schlagen und so wie eine Klapper wirken. Vgl. K. Lehmann-Hartleben, *Archäologische Funde aus den Jahren 1921 bis 1924 in Italien* in: *Archäologischer Anzeiger* (1926) 105.

¹³) Diodorus, *Bibliotheca* 18, 26 (234 Müller): ἐπὶ δὲ τῶν ἄκρων ὑπὴρχε θύσαντος δικτυωτός, ἔχων εὐμεγέθεις κώδωνας, ὥστε ἐκ πολλοῦ διαστήματος προσπίπτειν τὸν ψόφον τοῖς ἐγγίζουσι. 18, 27, 25 ἕκαστος δὲ τούτων (scil. ἡμιόνων) ἑστεφάνωτο κεχρυσωμένῳ στεφάνῳ, καὶ πᾶρ' ἑκατέραν τῶν σιαγόνων εἶχεν ἐξηρητημένον κώδωνα χρυσοῦν . . .

¹⁴) Vgl. DACL III 2, 1995.

gegangen seien¹⁵, wie ja auch Macrobius die ganze Totenmusik dadurch erklären will, daß die Menschen damit anzeigen wollten, die Seele des Verstorbenen kehre zum Ursprung aller musikalischen Anmut, d. h. in den Himmel zurück¹⁶.

¹⁵) Vgl. F. X. Kraus, RE I, 623.

¹⁶) Macrobius, *In Somnum Scipionis* II 3 (145 Z. 1 Janus): Mortuos quoque ad sepulturam prosequi oportere cum cantu plurimarum gentium vel regionum instituta sanxerunt, persuasione hac, qua post corpus animae ad originem dulcedinis Musicae, id est ad coelum redire credantur.

§ 4.

Die Umgestaltung der heidnischen Totenbräuche durch das Christentum.

Das christliche Trauerritual im Hause des Toten.

Es wurde bereits erwähnt, daß der heidnische Totenkult mit seinen übertriebenen Trauerkundgebungen und seinem musikalischen Pomp schon auf tiefer denkende Heiden abstoßend wirkte. So werden denn auch in den von den Philosophen verfaßten Trostschriften vielfach philosophische Grundsätze über die Trauer aufgestellt, die mit den damaligen Trauerbräuchen aufräumen wollen. Schon der Akademiker Krantor aus Soloi in Kilikien (etwa 330 bis 270 v. Chr.) empfiehlt in seiner Schrift „Über das Leid“ die Metriopathie, d. h. den rechten Mittelweg zwischen maßloser Schmerzäußerung und vollständiger Gefühlslosigkeit als allein passend für den Weisen. In der jüdisch-hellenistischen Kulturwelt stellt Philo Abrahams Verhalten beim Tode Saras seinen Lesern als vorbildlich und nachahmenswert hin. „Als nun die Angesehensten jener Gegend herbeikamen, um an seiner Trauer teilzunehmen und nichts von alledem sahen, was in ihrer Mitte bei Trauerfällen üblich war, kein Jammern, keine Totenklage, kein Schlagen an die Brust, weder von Männern noch von Weibern, sondern nur stille und maßvolle Trauer des ganzen Hauses, wunderten sie sich nicht wenig¹.“ Doch blieben diese philosophischen Erwägungen und Anschauungen nur auf den verhältnismäßig kleinen Kreis der höher Gebildeten beschränkt und wurden niemals Gemeingut des Volkes.

¹) Philo, *Über Abraham* § 260 (57 Z. 2 Cohn): ὥς δ' ἦχον οἱ ἐν τέλει τῶν κατὰ τὴν χώραν συναλγίσσοντες, ἰδόντες οὐδὲν τῶν ἐν ἔθει παρ' αὐτοῖς γινομένων ἐπὶ τοῖς πενθοῦσιν, οὐκ ὀλόφυσιν, οὐ θρήνον, οὐ κοπετόν, οὐκ ἀνδρῶ οὐ γυναικῶν, ἀλλὰ τῆς συμπάσης οἰκίας εὐσταθῇ καὶ νηφάλιον κατήφειαν, ἐθαύμαζον οὐ μετρίως.

Das Christentum dagegen war gezwungen, mit dem hergebrachten Totenkult in vielen Punkten beim Volke aufzuräumen. Es ergab sich diese Notwendigkeit einmal aus der Tatsache, daß sehr viele Gewohnheiten und Sitten des Totenritus in das Gebiet der von den Christen so verabscheuten Idololatrie fielen, dann aber auch aus der wesentlich andern Auffassung, die das Christentum vom Tode hatte. Die Furcht, sich des heidnischen Götzendienstes schuldig zu machen, erklärt z. B. wohl das christliche Verbot, dem Toten einen Blumenkranz aufs Haupt zu setzen, von dem uns Minicius Felix und Tertullian berichten².

Zur Beseitigung der heidnischen Totenmusik haben beide Gründe, sowohl die gefürchtete Gefahr der Idololatrie wie auch die anders geartete Auffassung des Todes mitgewirkt. Da an anderer Stelle schon „Musik und Kult“ behandelt wurde, so beschränke ich mich hier auf die Darstellung des Kampfes, den das junge Christentum gegen die bestehende Ansicht vom Tode führen mußte, und der dann auch zur Verurteilung der heidnischen Totenmusik führte.

Die im vorhergehenden Abschnitt besprochenen Trauerzeremonien der Heiden sind zu verstehen, wenn man die heidnische Darstellung des Todes als Übel in Betracht zieht. Eine deutliche Sprache reden in dieser Hinsicht die heidnischen Grabinschriften. Eine mit zwanzig Jahren zu Rom verstorbene Prokope hat auf ihrem Grabstein die furchtbaren Worte stehen: „Ich erhebe meine Hände gegen Gott, der mich Unschuldige hinweggenommen hat;

MANVS LEO CONTRA DEVM
QVI ME INNOCENTEM SVSTVLIT³.

Anders das Christentum. Es faßte den Tod nicht als Übel auf, sondern als Erlösung und Wohltat Gottes. Darum enthalten auch

²) Minicius Felix 12, 6 (CSEL 1, 17 Z. 7 Halm): non floribus caput nectitis, non corpus odoribus honestatis: reservatis unguenta funebribus, coronas etiam sepulcris denegatis. Ferner Tertullian, *De corona* 10 (I 439 Oehler). Vgl. zum Problem der Totenbegränzung F. J. Dölger, *IXΘΥΣ II* (Münster 1922) 4 Anmerkung 1.

³) Orelli 4793. Über die Bedeutung der erhobenen Hände auf Grabdenkmälern vgl. F. Cumont, *Il Sole vindice dei delitti ed il simbolo delle mani alzate* in: *Atti della Pontif. Accad. Rom. di archeol. ser. III. Memorie Vol. I parte I. Miscellanea Giov. Batt. de Rossi* (parte I) (Rom 1923) 65—80.

schon die altchristlichen Grabinschriften Mahnungen, alle Trauer-gestus zu unterlassen.

NE PECTORA TVNDITE VESTRA O PATER ET MATER

bittet ein Kind in seiner Grabinschrift die Eltern⁴. Darum brachte diese Einstellung eine gänzliche Umgestaltung der Trauerzeremonien mit sich.

Die Aufbahrung.

An die Stelle der wechselseitig vorgetragenen Wehklagen und Trauerlieder trat bei den Christen der antiphonische Gesang der Psalmen. Daß die andere Auffassung des Todes auch eine Änderung der Totengesänge notwendig mit sich bringen müsse, sagt deutlich Chrysostomus. Der Tod habe, meint er, eine traurige Seite, die sich im θρήνος und κοπετός kundtue, und eine erfreuliche, die sich in dem Gesange der ψαλμοὶ καὶ ὕμνοίαι offenbare. Das Freudige des Todes sei erst durch das Christentum der Welt verkündet worden und darum, „psallieren wir bei den Toten“⁵. Augustinus erzählt in seinen Konfessionen, wie Evodius beim Tode seiner Mutter Monika das Psalterbuch ergriffen und den Psalm 105 angestimmt habe: „Von Barmherzigkeit und Gericht will ich dir singen, o Herr“, und der ganze Chor der Anwesenden habe geantwortet. „Es schien uns“, sagt er, „nicht angemessen, die Bestattung mit tränenreichen Klagen und mit Stöhnen zu feiern, denn so pflegt man das unglückliche Schicksal des Sterbenden zu beklagen oder gar ihre völlige Vernichtung. Ihr Tod aber war kein unglücklicher und sie war nicht ganz gestorben“⁶. Gregor von Nyssa erzählt, daß beim Tode seiner

⁴) *Bulletino di archeologia cristiana* IV 1 (1882) 95.

⁵) Chrysostomus, *De S. Bernice et Prosdoc.* (PG 50, 634):
Διὰ τοῦτο παρὰ μὲν τὴν ἀρχὴν ἐπὶ τοῖς νεκροῖς κοπετοὶ τινες ἐγίγνοντο καὶ θρήνοι, νῦν δὲ ψαλμοὶ καὶ ὕμνοίαι. Ἐκλαυσαν γοὺν τὸν Ἰακώβ τεσσαράκοντα ἡμέρας, ἔκλαυσαν καὶ τὸν Μωσὴν ἑτέρας τοσαύτας οἱ Ἰουδαῖοι καὶ ἐκόφαντο, ἐπειδὴ θάνατος τότε θάνατος ἦν· νυνὶ δὲ οὐχ οὕτως, ἀλλὰ ὕμνοίαι καὶ εὐχαὶ καὶ ψαλμοί, δηλούντων ἀπάντων, ὅτι ἡδονὴν ἔχει τὸ πρᾶγμα· οἱ γὰρ ψαλμοὶ εὐθυμίας σύμβολον. Ἐπεὶ οὖν εὐθυμίας ἐσμέν πεπληρωμένοι, διὰ τοῦτο ψάλλομεν ἐπὶ τοῖς νεκροῖς ψαλμοὺς θαρβεῖν ὑπὲρ τῆς τελευτῆς παρακελευομένους.

⁶) Augustinus, *Confessiones* 9, 12: neque enim decere arbitramur funus illud questibus lacrimosis gemitibusque celebrare, quia his

Schwester Makrina die ganze Nacht hindurch wie bei den Vigilien eines Martyrers psalliert wurde⁷. Der heilige Hieronymus stellt den Gegensatz zwischen der heidnischen und der christlichen Prothesis des Toten scharf heraus, wenn er beim Bericht über den Tod und das Begräbnis der heiligen Paula zu Bethlehem hervorhebt, wie die ganze Woche hindurch, als die Leiche in der Kirche des Erlösers zu Bethlehem aufgestellt war, Psalmen in griechischer, lateinischer und syrischer Sprache erklangen, aber „kein Wehklagen und Schlagen der Brust wie es bei den Weltmenschen zu geschehen pflegt“⁸. Im Kloster des Schenute von Atripe in Ägypten sammelten sich die Mönche aller Gemeinschaften am Totenbett des Verstorbenen, um dort Psalmen zu singen. Fünf Schriftabschnitte wurden dem Toten zu Ehren gelesen und fünf Psalmen gesungen⁹. Als Petrus der Iberer gestorben war, wuschen die Christen seinen heiligen Körper, zogen ihm in gebührender Weise die heilige Stola an, in welcher er die heiligen Mysterien darzubringen pflegte, und legten ihn mit frommer Scheu und Ehrerbietung hin. „Und wir zündeten“, fährt der Text fort, „viele Lichter und Kerzen an und verbrachten die ganze Nacht wachend unter dem Gesang von Psalmen, Hymnen und geistlichen Liedern“¹⁰.

plurimumque solet deplorari quaedam miseria morientium aut quasi omnimoda extinctio. at illa nec misere moriebatur nec omnino moriebatur. hoc et documentis morum eius et fide non ficta rationibusque certis tenebamus . . . Cohibito ergo a fletu illo puero psalterium atripuit Evodius et cantare coepit psalmum. cui respondebamus omnis domus: misericordiam et iudicium cantabo tibi, domine.

⁷) Gregor von Nyssa, *De vita Macrinae* (PG 46, 992): τῆς παννυχίδος περὶ αὐτὴν ἐν ὕμνοις, καθάπερ ἐπὶ μαρτύρων πανηγύρεως τελεσθείσης.

⁸) Hieronymus, *Epistula* 108 (*Epitaphium sanctae Paulae*) 29, 1 (CSEL 55, 29, 348 Z. 1 Hilberg): Ex hinc non ululatus, et planctus ut inter saeculi homines fieri solet, sed psalmos monachorum linguis diversis examina concrepabant. translataque Episcoporum manibus, cum alii pontifices lampadas cereosque praeferrent, alii choros psallentium ducerent, in media ecclesiae speluncae salvatoris est posita. tota ad funus eius Palaestinarum urbium turba convenit . . . Graeco, Latino, Syroque sermone psalmi in ordine personabant, non solum triduo et donec subter ecclesiam et iuxta specum Domini conderetur, sed per omnem hebdomadam cunctis, qui venerant, suum funus, et proprias credentibus lacrymas.

⁹) J. Leipoldt, *Schenute von Atripe und die Entstehung des nationalägyptischen Christentums* = TU NF X 1 (1903) 134.

¹⁰) R. Raabe, *Petrus der Iberer* (Leipzig 1895) 125.

Freilich der heidnische Totenkult steckte auch manchen Christen aus ihrer heidnischen Vergangenheit her noch viel zu sehr im Blute, als daß die christliche Psalmodie ohne weiteres die heidnischen Trauerlieder und die heidnische Trauermusik hätte verdrängen können. Chrysostomus geht deshalb in seiner 31. Homilie des Matthäus-Kommentars, in der er die Auferweckung des Töchterleins des Jairus homiletisch verwertet, mit seinen Zuhörern, die sich der heidnischen Totengebräuche immer noch nicht enthalten können, ganz scharf ins Gericht. Er weist darauf hin, daß Jesus bei dem Wunder die Flötenbläser hinausgetrieben habe, und fährt dann fort: „Wenn aber der Herr solche Leute schon damals fortschickte, dann um so mehr jetzt. Damals wußte man ja noch nicht, daß der Tod nur ein Schlaf sei; jetzt ist dies klarer als die Sonne . . . Niemand soll also in Zukunft mehr trauern und wehklagen und das Heilswerk Christi in Verruf bringen. Er hat ja den Tod besiegt. Was trauerst du also unnötigerweise: Der Tod ist ja zum Schlaf geworden. Was jammerst und weinst du? Es ist das schon lächerlich, wenn es die Heiden tun. Wenn sich aber selbst ein gläubiger Christ dessen nicht schämt, welche Entschuldigung hat der? Welche Nachsicht verdienen jene, die so töricht sind, und zwar jetzt, nachdem doch schon seit geraumer Zeit so klare Beweise der Auferstehung erbracht sind? Du aber, als ob du dir eigens Mühe gäbest, deine Schuld noch zu vergrößern, bringst noch heidnische Frauen als Klageweiber daher, um die Trauer zu vergrößern und die Glut des Schmerzes zu entfachen, und du hörst nicht auf den heiligen Paulus, der da sagt: „Was hat Christus mit Belial zu tun? Und was hat der Glaube gemein mit dem Unglauben?“¹¹“ An anderer Stelle vergleicht er das Klagegeschrei, die Trauergesten und die Nänien mit dem Treiben der Bacchanten und erklärt sie eines Christen,

¹¹) Chrysostomus, *In Matthaeum Homilia* 31, 3 (PG 57, 374):

Εἰ γὰρ τότε ἐξέβαλεν ἐκείνους ἔξω, πολλῶ μᾶλλον νῦν. Τότε μὲν γὰρ οὐπω δῆλος ὁ θάνατος ἦν ὕπνος γεγενημένος. νῦν δὲ καὶ αὐτοῦ τοῦ ἡλίου τοῦτο φανερώτερον . . . Μηδεὶς τοίνυν κοπέσθω λοιπόν, μηδὲ θρηνεῖτω, μηδὲ τὸ κατόρθωμα τοῦ Χριστοῦ διαβαλλέτω. Καὶ γὰρ ἐνίκησε τὸν θάνατον. Τί τοίνυν περιττὰ θρηνεῖς; Ὑπνος τὸ πρᾶγμα γέγονε. Τί οδυρῇ καὶ κλαίεις; Τοῦτο γὰρ εἰ καὶ Ἕλληνες ἐποιοῦν, καταγελᾶν ἔδει· ὅταν δὲ ὁ πιστὸς ἐν τούτοις ἀσχημονῇ, ποία ἀπολογία. τίς ἔσται συγγνώμη τοιαῦτα ἀνοηταίνουσι, καὶ ταῦτα μετὰ χρόνον τοσοῦτον καὶ σαφῇ τῆς ἀναστάσεως ἀπόδειξιν; Σὺ δὲ ὡσπερ αὐξῆσαι τὸ ἔγκλημα σπεύδων, καὶ θρηνωδοὺς ἡμῖν ἄγεις Ἑλληνίδας γυναῖκας ἐξάπτων τὸ πάθος καὶ τὴν κάμινον διεγείρων, καὶ οὐκ ἀκούεις τοῦ Παύλου λέγοντος· Τίς συμφώνησις Χριστῷ πρὸς Βελίαρ.

der in der Auferstehungshoffnung lebe, für unwürdig¹². Auch die Synoden müssen sich mit der Bekämpfung dieser Überreste des Heidentums befassen. So heißt es in den Befehlen der Väter, Vorsteher und Gebieter¹³: „Es ist vor unsere Versammlung gekommen, daß einzelne Menschen, die von einem Todesfalle betroffen werden, über die Weltregierung des allmächtigen Gottes wie die Heuchler denken und als ob sie wie die Heiden und andere die Auferstehung der Toten nicht anerkannten und wie törichte, unverständige Menschen, die von Gott und den Schwestern des Glaubens, der Geduld und der Dankbarkeit, Zufriedenheit und Gelassenheit nichts wissen, die Größe ihrer Trauer offen zeigen; besonders die Frauen, welche ihre Haare ausraufen, ihre Kleider zerreißen, ihre Wangen schlagen, mit Handpauken, Trommeln und Flöten Musik machen, Bäume, Palmen und andere Gewächse abhauen, lange trauern und Ähnliches tun, was dem Glauben widerspricht. Jetzt befiehlt die Synode, daß diejenigen, welche von einem Trauerfalle betroffen werden, sich in den Kirchen oder Klöstern oder ihren Häusern aufhalten sollen, je nach der Sitte der Landesbewohner still, ruhig und ernst, wie es den an die Wahrheit glaubenden ansteht, die an die Auferstehung glauben und von ihr überzeugt sind, und sich mit dem trösten sollen, womit die Priester und wahren Gläubigen sie trösten. Wer anders handelt, den bannt die ganze Synode und verbietet ihm, die Kirche zu betreten.“ Handelt es sich bei Chrysostomus darum, die Christen von dem Brauch abzubringen, heidnische Frauen als Klageweiber zur Totenklage hinzuzuziehen, so zeigt dieser Synodalbeschluß ganz deutlich, daß sogar christliche Frauen die heidnische Totenklage beim Tode eines Christen auszuführen wagten, also ihre heidnischen Gewohnheiten ruhig beibehielten. Die Trauermusik ist dieselbe, wie wir sie im heidnischen Totenkult kennenlernten und wie sie Eusebius noch bei den Heiden seiner Zeit hörte, die in der Trauer um die durch die Pest hinweggerafften Verwandten auf allen Gassen, Plätzen und Straßen Leichengesänge und

¹²) Chrysostomus, *De consolatione mortis* 2, 6 (PG 56, 303): nos qui iam sub gratia sumus, sub certa spe resurrectionis, quibus omnis tristitia interdicitur, qua fronte mortuos nostros gentilium more plangimus . . . veluti . . . bacchantes.

¹³) W. Riedel, *Die Kirchenrechtsquellen des Patriarchats Alexandrien* (Leipzig 1900) 191.

Trauermusik veranstalteten¹⁴. Auch Basilius von Caesarea kennt Flöte, Zither und Tympanon als Instrumente der rituellen Totenmusik, denn er will seinen Christen gerade dadurch das Spiel dieser Instrumente beim Mahle verleiden, daß er ihnen zuruft: „Diese Instrumente sind in Wahrheit dafür da, die Toten zu beklagen¹⁵.“

Die Verbote der Totenklage und Trauermusik werden immer schärfer und richten sich naturgemäß vor allem gegen die Frauen, weil sie ja diejenigen waren, die am meisten an diesen heidnischen Zeremonien hingen und auch zu diesen übertriebenen Trauerkundgebungen hinneigten. So ist vielleicht auch schon die Bestimmung des ägyptischen Nationalheiligen Schenute von Atripe zu verstehen, daß die Nonnenbegräbnisse nur von Mönchen ausgeführt werden dürfen¹⁶. Man ging darauf aus, die Frauen immer mehr von der Teilnahme am Begräbnisse auszuschließen oder ihnen wenigstens das Betreten des Trauerhauses zu untersagen, weil die Gefahr zu Trauerkundgebungen dort am größten war. Darum bestimmt die nestorianische Synode des Jahres 576 im Canon 4 noch einmal, daß die Weiber statt ihr Haar zu scheeren, ihre Kleider zu zerreißen, Geheul, Klagegeschrei, Paukenschlagen, Gesänge und Baumabschneiden zu vollbringen, am Tage der Trübsal still und ruhig in den Kirchen und Klöstern verweilen oder in ihren Häusern bleiben sollen¹⁷. Und im Canon 17 des Mar Georg (7. Jahrhundert) wird noch einmal besonders das Geheul verboten, welches törichte Weiber im Trauerhause vollbringen, und festgesetzt, daß die Frauen nur bis dahin mit der Bahre gehen dürfen, wo man den Trosthymnus (būyā) spricht. „Weiter dürfen sie nicht

¹⁴) Eusebius, *Hist. eccles.* 9, 8, 11 (GCS Eusebius II 2, 824 Z. 18 Schwartz): πάντα δ'ὄν οἰμωγῶν ἦν ἀνάπλεα, κατὰ πάντας τε στενωποὺς ἀγορὰς τε καὶ πλατείας οὐδ' ἦν ἄλλο τι θεωρεῖν ἢ θρήνους μετὰ τῶν συνήθων αὐτοῖς αὐλῶν τε καὶ κτύπων.

¹⁵) Basilius, *Comment. in Isaiam Proph.* 5, 155 (PG 30, 373): Εἴτα πόρρω προϊόντος τοῦ πότου, αὐλοὶ καὶ κιθάραι καὶ τύμπανα, κατὰ μὲν τὴν ἀλήθειαν ἀποθρηνοῦνται τοὺς ἀπολλυμένους, κατὰ δὲ τὴν ἐπιτήδευσιν τῶν μεθύοντων ὥστε αὐτοῖς πάσας τῆς ψυχῆς τὰς ἡδονὰς τῇ μελωδίᾳ διεγερθῆναι.

¹⁶) J. Leipoldt, *Schenute von Atripe und die Entstehung des nationalägyptischen Christentums* TU NF 10, 1, 134.

¹⁷) J. Chabot, *Synodicon orientale ou Recueil de Synodes Nestoriens* (Paris 1902) 376.

gehen“¹⁸, wahrscheinlich weil man ihnen am Grabe keine Gelegenheit zu heidnischen Klagen geben wollte, während es den Gelübdeschwestern gestattet war, der Bahre der Toten folgend am Begräbnistage Madraschen zu singen, jedoch nicht zum Trauerhause zu gehen und dort Madraschen zu rezitieren¹⁹. Mit dem Interdikt droht noch der Patriarch Cyriakus von Antiochien (793—817) dem Hause, in dem eine Totenklage stattgefunden hat: „Kleriker und Gläubige dürfen vor Ablauf eines Monats kein Haus betreten, in dem Totenklage und Trauergesänge stattgefunden haben, nicht einmal, um einem Sterbenden die Kommunion zu bringen“²⁰.“ Der jahrhundertelang dauernde Kampf des Christentums gegen die heidnische Prothesis erklärt vielleicht auch den heutigen Brauch bei den Melchiten, daß ein Klageweib, in dunkelfarbige Kleider gehüllt, neben dem Haupte des eben Gestorbenen Platz nimmt. Die Frauen des Hauses und verwandte Weiber setzen sich um den Leichnam herum und antworten schluchzend und heulend dem Klagegesang der Klagefrau. Dann kommen ein oder mehrere Priester, welche sie verjagen²¹.

¹⁸) O. Braun, *Das Buch der Synhados* (Stuttgart 1900) 346.

¹⁹) J. Chabot, *Synodicon orientale* (Paris 1902) 486.

²⁰) F. Nau, *Les canons et les résolutions canoniques: Canons du Patriarche Cyriaque* 190 (Paris 1906) 104: Les clercs et les fidèles ne peuvent pas entrer avant un mois écoulé dans toute maison où il y a eu des plaintes funéraires et des lamentations, pas même pour porter la communion à celui qui meurt.

²¹) H. Petermann, *Reisen im Orient* (Leipzig 1860) I 121.

§ 5.

Das christliche Totengeleite.

Wie bei der Prothesis des Toten, so machte das Christentum auch bei dem Leichenzuge zum Grabe seinen Einfluß geltend. Wie unerbittlich das Christentum hier mit überkommenen Bräuchen aufräumte, zeigt Tertullian in seinem Buch: *De corona militis*. Er stellt dort die Frage, ob es sich für einen Christen schicke, Soldat zu werden. Die Antwort, die er gibt, lautet verneinend. Als Grund führt er unter anderm auch an: „Es schickt sich nicht für einen Christen nach seinem Tode von der Trompete der Spielleute beunruhigt zu werden, während er darauf wartet, von der Posaune des Engels auferweckt zu werden?“¹ Der Text ist von unschätzbarem Werte für die Geschichte des Kampfes des Christentums gegen die Verwendung der Musik im Totenkult. Es ist oben eingehend bewiesen worden, daß das Heidentum mit der Trauermusik die Manen des Verstorbenen beschwören und besänftigen wollte. Tertullian spricht nun keineswegs der Musik den Einfluß auf die Manen ab, sondern behauptet: die Musik beunruhigt den Toten und schädigt ihn dadurch. Das Wort „*inquietabitur*“, welches Tertullian gebraucht, erinnert an einen Canon des Konzils von Elvira (ca. 300). Es handelt sich dort um die Bekämpfung des heidnischen Brauchs, Lichter am Grabe der Verstorbenen anzuzünden. Das Konzil bestimmt nun: *Cereos per diem placuit in coemeterio non incendi, inquietandi enim sanctorum spiritus non sunt. Qui haec non obser-*

¹) Tertullian, *De corona milit.* 11 (I 443 Oehler): *Mortuus etiam tuba inquietabitur aeneatoris, qui excitari a tuba angeli expectat.* Der Gebrauch der Tuba im Totenkult der Antike erklärt wohl auch eine Darstellung im neuentdeckten Teile der Katakombe der hl. Lucia in Syrakus: eine männliche Figur, die eine Tuba in der Hand trägt und im Begriffe steht, sie an den Mund zu setzen. Vgl. den Bericht von J. P. Kirsch in: *Röm. Quartalschrift* XXX (1916—1922) 101.

*vaverint, arceantur ab ecclesiae communione*². Auch hier handelt es sich um einen Brauch, der nach heidnischer Ansicht dem Toten nützen soll, nach christlicher Auffassung aber den Toten beunruhigt und dadurch schädigt. Aus diesem starken Gegensatz heraus kann die Schärfe des Kampfes gegen den betreffenden Brauch ermessen werden. Religionsgeschichtlich wichtig aber ist die Feststellung, daß Tertullian die Beeinflussung der Manen durch die Musik nicht leugnet, sondern im Gegensatz zu der heidnischen Auffassung von dem Nutzen, den sie für den Toten hat³, ihr schädigenden und beunruhigenden Einfluß auf die abgeschiedene Seele zuschreibt.

Gemäßigter in der Ablehnung des Pompes im Leichenzuge als Tertullian ist Kommodian⁴. Er sucht vor allem die Meinung zu widerlegen, diese heidnischen Zeremonien nützten dem Toten, und weist darauf hin, daß die Hinterbliebenen des Verstorbenen sich schwer versündigen, wenn sie solche heidnischen Bräuche bei Begräbnissen gestatten. Wie bei der Prothesis, so wurde auch im Leichenzuge der wechselseitige Gesang der Nänien durch den Psalmengesang verdrängt. Wir besitzen mehrere Grabinschriften, die ausdrücklich den Psalmen- und Hymnengesang erwähnen, unter dem der Tote zum Grabe geleitet wurde, so z. B. eine Inschrift des vierten Jahrhunderts aus dem Cömeterium der heiligen Cyriaka⁵:

HYMNIS EST A NOBIS
AD QUIETEM PACIS TRANSLATA.

Im gleichen Jahrhundert schreiben ja auch die Apostolischen Konstitutionen vor, die Entschlafenen unter Psalmen-

²) Konzil v. Elvira, can. 34 (I 1, 220 Hefele-Leclercq).

³) Statius, *Thebais* 6, 123 (200 Klotz): *exequiale sacrum carmenque minoribus umbris utile*.

⁴) Kommodian, *Instruct.* 2, 33, 10 (CSEL 15, 107 Dombart):
Non provides, quonam merearis ire defunctus?
Ecce prosequuntur illi, tum iam foste cremaris
Redactus in poenam: quid proderit pompa defuncto?
Incusatus eris qui ob ista collegia quaeris.
Sub nigrore cupis vivere: te decipis ipsum.

⁵) Bei J. B. De Rossi, *Bulletino di archeologia cristiana* (1864) 34 ist eine Darstellung des Originalsteines wiedergegeben.

gesang zum Grabe zu geleiten, wenn sie Gläubige waren⁶. Gregor von Nazianz erzählt vom Begräbnis seines Bruders Caesarius, der in der Blüte der Jahre gestorben, daß „sein ehrwürdiger, kostbarer Staub unter unaufhörlichen Gesängen zur Ruhe geleitet, in feierlichem Aufzuge zur Stätte der Märtyrer getragen, geschmückt von den heiligen Händen der Eltern, geehrt von der Mutter, die ein Festgewand und fromme Verehrung an die Stelle der Trauer treten ließ, in weiser Ergebung den Tränen Einhalt gebietend“⁷. Über die Auswahl der Psalmen, welche beim Begräbnis gesungen wurden, erfahren wir Genaueres bei Chrysostomus in seiner vierten Homilie zum Hebräerbrief. Er legt dar, daß die Psalmen und Hymnen beim Begräbnis Freude verkünden sollen und deshalb mit der heidnischen Totenklage, die manche seiner Zuhörer neben dem Psalmengesang noch veranstalten, ganz und gar unvereinbar seien. „Denn sage mir, was bedeuten denn die strahlenden Lampen? Geleiten wir jene (die Gläubigen) nicht als Kämpfer (zur ewigen Ruhe)? Was bedeuten die Hymnen? Preisen wir nicht Gott und sagen ihm Dank, daß er den Hingeschiedenen krönt und ihn von seinen Beschwerden erlöst, daß er ihn, der Furcht nun entrissen, bei sich hat? Sind nicht darum die Hymnen, nicht darum die Psalmengesänge? Das alles ist ein Ausdruck der Freude, denn ist jemand guten Mutes, heißt es, so singe er Loblieder.“ Er tadelt dann aufs schärfste die heidnische Totentrauer mancher Christen und weist sie darauf hin, zu bedenken, was sie in den Psalmen singen, die sie im Leichenzuge psallieren. „Aber bedenke, was du zu jener Zeit singst: ‚Kehre zurück, meine Seele, in deine Ruhe, denn der Herr hat dir wohlgetan!‘ Und wieder ‚Ich will nichts Übles fürchten, weil du bei mir bist.‘ Ferner: ‚Du bist meine Zuflucht in der Trübsal, die mich umfassen hat.‘ Erwäge, was die Psalmen besagen wollen! Allein du achtest nicht darauf, sondern bist trunken von Trauer . . . Wenn aber ein herber Todesfall sich ereignen sollte und einer diese Klageweiber dingen würde, — glaubt

⁶) *Apostolische Konstitutionen* VI 30, 10 (I 381 Z. 17 Funk): καὶ ἐν ταῖς ἐξόδοις τῶν κεκοιμημένων ψάλλοντες προπέμπετε αὐτούς, ἐὰν ὧσιν πιστὰ ἐν κυρίῳ.

⁷) Gregor v. Naz., *Oratio VII (In laudem Caesarii fratris)* 15 (PG 35, 775): κόνις τιμία, νεκρὸς ἐπαινούμενος ὕμνοις ἐξ ὕμνων παραπεμπόμενος, μαρτύρων βήμασι πομπευόμενος, γονέων χερσὶν ὁσίοις τιμώμενος, μητρὸς λαμ-
προφορίᾳ τῇ πάθει τὴν εὐσέβειαν ἀντισταγούσης, δάκρυσι ἡττωμένοις φιλοσοφία.

meinen Worten, denn ich rede, wie ich denke, und wer darob zürnen will, mag es tun — den werde ich als Götzendiener auf längere Zeit von der Kirchengemeinschaft ausschließen. Denn wenn Paulus den Geizigen einen Götzendiener nennt, dann ist es noch vielmehr derjenige, welcher die Gebräuche der Götzendiener für einen Gläubigen in Anwendung bringt⁸.“ Aus dieser Stelle geht hervor, daß die Psalmen 114, 22 und 31 damals beim Begräbnis gesungen wurden. Es sind Lieder des Gottvertrauens und des Trostes in Gott. Sogar Allelujagesang ertönte beim christlichen Begräbnis. Nach Hieronymus⁹ sangen Jünglinge und Greise freudig Alleluja bei der Bestattung der Fabiola, gleichsam als Glückwunsch zu dem errungenen Siege nach vollendetem Kampfe, ein Begräbnisritus, der auch in die altgallische und mozarabische Trauerfeier überging und heute noch in der griechisch-katholischen Kirche des Morgenlandes gebräuchlich ist¹⁰.

Freilich manchmal unterlag doch trotz allem die menschliche Schwäche; gibt doch sogar Gregor von Nyssa¹¹ zu, daß bei der Menge der aus der ganzen Umgegend zusammengeströmten Männer und Frauen lautes Wehklagen zu dem Psalmengesang entstanden sei, als der Leichenzug seiner Schwester Makrina, die

⁸) Chrysostomus, *Homil. in Epist. ad Hebr.* 4, 5 (PG. 63, 43): Εἰπὲ γάρ μοι, τί βούλονται αἱ λαμπάδες αἱ φαιδραὶ; οὐχ ὡς ἀθλητὰς αὐτοὺς προπέμπομεν; τί δὲ οἱ ὕμνοι; οὐχὶ τὸν θεὸν δοξάζομεν καὶ εὐχαριστοῦμεν ὅτι λοιπὸν ἐστεφάνωσε τὸν ἀπελθόντα, ὅτι τῶν πόνων ἀπήλλαξεν; ὅτι τῆς δειλίας ἐκ βαλὼν ἔχει παρ' ἑαυτῶ; οὐ διὰ τοῦτο ὕμνοι; οὐ διὰ τοῦτο ψαλμῳδαί; Ταῦτα πάντα χαιρόντων ἐστὶν' Εὐθymεῖ γάρ, φησὶ, τίς; ψαλλέτω... Ἐννόησον τί ψάλλεις κατὰ τὸν καιρὸν ἐκεῖνον' Εἰστρέψον, ψυχίμου, εἰς τὴν ἀνάπαυσίν σου, ὅτι Κύριος εὐηργέτησέ σε' καὶ πάλιν, Οὐ φοβηθήσομαι κακὰ, ὅτι συ μετ' ἐμοῦ εἰ' καὶ πάλιν' Σύμου εἰ καταφυγὴ ἀπὸ θλίψεως τῆς περιεχούσης με. Ἐννόησον τί βούλονται οὗτοι οἱ ψαλμοί. Ἄλλ' οὐ προσέχεις, ἀλλὰ μεθύεις ὑπὸ τοῦ πένθους. Κἂν ἐν τοῖς ἑτέροις κηδεύμασι κατανόησον ἀκριβῶς, ἵνα ἔχῃς φάρμακον ἐν τοῖς σοῖς... εἰ οὖν οὗτος συμβαίη, καὶ τινες τὰς θρηνούσας ταύτας μισθώσαιντο, πιστεύσατέ μοι λέγοντι, οὐκ ἄλλως γὰρ ἐρῶ, ἀλλ' ὡς ἔχω· ὁ βουλούμενος ὀργιζέσθω. πολὺν αὐτὸν χρόνον τῆς ἐκκλησίας ἀπείρξω ὡς τὸν εἰδωολάτρη.

⁹) Hieronymus, *Epistula* 77 (*Ad. Oceanum de morte Fabiolae*) 11 (CSEL 55, 48 Hilberg): totius urbis populos exequias congregabat. sonabant psalmi et aurata tecta templorum reboans in sublimē alleluia quatiebat.

¹⁰) Vgl. F. Leitner, *Der gottesdienstliche Volksgesang im jüdischen und christlichen Altertum* (Freiburg 1906) 173.

¹¹) Gregor von Nyssa, *De vita Macrinae* (PG 46, 992): ἐπεθορύβει ταῖς οἰμωγαῖς τὴν ψαλμωδίαν.

wegen ihrer Wohltätigkeit allgemein beliebt war, sich in Bewegung setzte.

Während nun ursprünglich nur Psalmen beim Begräbnis gesungen wurden, kam später auch der Hymnengesang in Brauch. Wir hörten ja bereits, daß Ephraem Totenhymnen für seinen Jungfrauenchor komponierte¹². Bei dem erwähnten Begräbnis der Makrina beteiligt sich nach Gregor von Nyssas Bericht ein Jungfrauenchor, der von einer Diakonissin Lampadia geleitet wird, an dem Leichenzuge¹³. Daß man den Vortrag von Hymnen durch Jungfrauen beim Begräbnis später ganz sicher erlaubte, beweist jener Sydonalbeschluß des Jahres 676, der den Gelübdeschwestern die Rezitation von Madraschen im Leichenzuge gestattet, ja sogar befiehlt¹⁴. Justinian erwähnt die Beteiligung der *feminae canonicae et ascetriae* am Begräbnis, die auch solchen Hymnengesang auszuführen hatten¹⁵. Später wurde man wenigstens in manchen Gegenden in der Auswahl der Totenlieder vorsichtiger und beschränkte sich wieder auf die Psalmen, weil man versuchte, auch die heidnischen Totenlieder noch neben den Psalmen zu singen. So ist der Beschluß der dritten Synode von Toledo im Jahre 589 zu verstehen: „Bei Beerdigungen soll man nur Psalmen singen; die besonderen Leichengedichte und der Gebrauch, sich die Brust zu schlagen, werden verboten. Womöglich soll der Bischof dies bei allen Gläubigen, wenigstens bei den Geistlichen durchsetzen¹⁶.“ Die Einschränkung, die in den letzten Worten liegt, läßt die Schwierigkeiten der Durchführung des Canons vermuten und wirft auch ein Schlaglicht auf die Einstellung mancher Kleriker.

¹²) Vgl. oben S. 117 Anmerkung 14.

¹³) Gregor von Nyssa, *De vita Macrinae* (PG 46, 992).

¹⁴) O. Braun, *Buch der Synhados* (Stuttgart 1900) 341.

¹⁵) Justinian, *Novell. LIX 4* (320 Schoell-Kroll): sancimus singulo lecto gratis dato unum asceterium dari ascetiarum aut canonicarum, non minus octo mulierum praecedentium . . . psallentium. Die Mitbeteiligung der *κανονικάι* am Begräbnis wird auch erwähnt in der Inschrift des Erzbischofs Hypatius von Ephesus. Sie erhalten danach sogar einen Sold. Vgl. J. N. Bakhuizen van den Brink, *De Oud-christelijke Monumenten van Ephesus* (den Haag 1923) 130, XVIII 3.

¹⁶) 3. Synode zu Toledo can. 22 (III 2, 53 Hefele): qui ab hac vita recedunt, cum psalmis tantummodo et psallentium vocibus debent ad sepulcra deferri. Nam funebre carmen, quod virgo defunctis cantari solet, vel in pectoribus se aut proximos aut familias caedere omnino prohibemus.

Der Psalmen- und Hymnengesang beim christlichen Totengedächtnis.

Wie das Heidentum, so hatte auch das Christentum seine Totengedächtnisfeiern. F. J. Dölger¹ hat nachgewiesen, daß die Christen für ihre Totengedächtnisfeiern dasselbe Wort gebrauchten wie die Heiden: ἀνάμνησις = *memoria*. Ja, sogar die Daten des heidnischen Totenkultus hielt das Christentum teilweise bei.

Desto schärfer war der Gegensatz, in den das Christentum zum Heidentum in der inhaltlichen Ausgestaltung dieser Totenfeiern treten mußte. An die Stelle des Totenmahles, das die Heiden am dritten Tage zum Grabe bringen ließen, trat bei den Christen die Feier der Eucharistie mit der Totenagape, an die Stelle der heidnischen Gesänge und Musikveranstaltungen bei der Totengedächtnisfeier der christliche Psalmengesang: das heidnische Ritual wurde also inhaltlich überwunden.

Religionsgeschichtlich wichtig aber ist die Tatsache, daß auch das christliche Totengedächtnis das Wohlergehen des Toten bezweckt, genau so wie auch die Heiden ihre Gedächtnisfeiern für eine Pflicht der Pietät gegenüber den Toten betrachteten. Ja, im Christentum wurde der Gedanke der Sorge für den Toten erst recht vertieft, indem es die eucharistische Feier als das dem Toten wertvollere Mahl bezeichnete und so den „Fisch der Toten“ durch den „Fisch der Lebendigen“ überbot². Auch der Psalmengesang hatte den Zweck, dem Verstorbenen zunutze zu sein. Darum finden wir in altchristlichen Grabinschriften oft die Bitte der Hinterbliebenen, für den Toten zu psallieren. So erwähnt eine Inschrift des Jahres 373 aus Umbrien den beständigen Psalmengesang, den die Seele der Verstorbenen Aurelia von den am Grabe versammelten Angehörigen entgegennehmen soll:

¹) F. J. Dölger, IXΘΥΣ II (Münster 1922) 550. Für die Daten im Totenkult vgl. jetzt E. Freistedt, *Altchristliche Totengedächtnistage und ihre Beziehung zum Jenseits-Glauben und Totenkultus der Antike = Liturgiegeschichtliche Quellen und Forschungen* H. 24 (Münster 1928).

²) A. a. O. 565.

SANCTIQVE . TVI . MANES
 NOBIS . PETENTIBVS . AD . SINT
 VT . SEMPER . LIBENTERQVE
 SALMOS . TIBIQVE . DICAMVS
 AVRELIA . YGVIA ³.

Darum geben auch schon die Apostolischen Konstitutionen ihrer Vorsorge für die Toten Ausdruck, wenn sie bestimmen, für die Verstorbenen in den Kirchen und Cömeterien zu psallieren⁴ und den dritten Tag der Verstorbenen zu feiern mit Psalmengesang, Schriftlesung und Gebeten⁵. Unter den Canones des Vaters Athanasius enthält can. 100 das strenge Verbot, für die Abgeschiedenen zu klagen, dagegen wird den Angehörigen des Toten befohlen, zu lesen und zu psallieren, wenn er gläubig war⁶. Vom Tage des Begräbnisses bis zur Gedächtnisfeier am dritten Tage wurden zuweilen am Grabe Psalmen und Hymnen gesungen, wie uns der Brief des Evodius an Augustinus über den Tod eines jugendlichen kirchlichen Notars zeigt: *Exequias praebuimus satis honorabilis et dignas tantae animae; nam per triduum hymnis dominum conlaudavimus super sepulcrum ipsius et redemptionis sacramenta tertio die obtulimus*⁷. Ja, als die Einwohner von Majûma und Gaza zum Begräbnis Petrus' des Iberers kamen und ihn bereits beigesetzt fanden, „hielten sie während der ganzen folgenden sieben Tage allzumal versammelt in aller Freude und unter Lobeserhebungen Versammlungen und Nachtwachen über ihn ab mit Hymnen und Diensten und geistlichen Gesängen, indem sie feierten und Feste begingen zum Preise Gottes und zur Ehre des Seligen“⁸.

³) Vgl. H. Leclercq in DACL V 2, 2714.

⁴) *Constitutiones Apostolorum* VI 30, 2 (381 Z. 7 Funk): ἀπαρτηρήτως δὲ συναθροίζεσθε ἐν τοῖς κοιμητηρίοις, τὴν ἀνάγνωσιν τῶν ἱερῶν βιβλίων ποιοῦμενοι καὶ ψάλλοντες ὑπὲρ τῶν κεκοιμημένων μαρτύρων καὶ πάντων τῶν ἀπ' αἰῶνος ἁγίων καὶ τῶν ἀδελφῶν ὑμῶν τῶν ἐν κυρίῳ κεκοιμημένων.

⁴) *Constitutiones Apostolorum* VIII 42, 1 (552 Z. 19 Funk): Ἐπιτελείσθω δὲ τρίτα τῶν κεκοιμημένων ἐν ψαλμοῖς καὶ ἀναγνώσμασιν καὶ προσευχαῖς.

⁶) *Canones des Vaters Athanasius*, can. 100 (W. Riedel, *Die Kirchenrechtsquellen des Patriarchats Alexandrien* [Leipzig 1900] 58).

⁷) Augustinus, *Epist.* 158, 2 (CSEL 44, 490 Goldbacher).

⁸) R. Raabe, *Petrus der Iberer* (Leipzig 1895) 130.

§ 7.

Christliches Martyrergedächtnis.

Heidnische Pannychis und christliche Vigil.

Die ältesten Synodalbeschlüsse gegen den Tanz in den Kirchen.

Auf das engste verknüpft mit dem christlichen Totenkult ist naturgemäß der christliche Martyrerkult. Daher hat auch das christliche Totengedächtnis stärkste Ähnlichkeit mit der Martyrerfeier. „Das Martyrergedächtnis ist ein aus dem Rahmen des Alltags gehobenes Totengedächtnis¹.“

Tatsächlich ist der Ritus der beiden Gedächtnisfeiern denn auch ursprünglich derselbe gewesen. Wie wir beim christlichen Totengedächtnis als die drei wesentlichen Bestandteile: Feier der Eucharistie, Abhalten von Gastmählern an den Gräbern — wenigstens zu Augustins Zeiten allgemein, später in einzelnen Gegenden — und Psalmengesang kennengelernt haben als Ersatz für Totenopfer, Totenmahl sowie Musik und Tanz im heidnischen Ritual, so finden wir auch bei der christlichen Martyrerfeier diese drei Wesenselemente wieder. Eusebius bezeugt im vierten Jahrhundert den Hymnen und Psalmengesang, das eucharistische Opfer und das Mahl als Eigentümlichkeiten des Martyrerfestes². Was den Gesang bei dem Martyrerfeste betrifft, so haben wir bestimmt schon für die Zeit um 200 bei Tertullian einen Beweis für die Verwendung von Hymnen bei der

¹) Vgl. F. J. Dölger, IXΘΥΣ II (Münster 1922) 568.

²) Eusebius, *Oratio ad Sanct. coetum* 12 (GCS Euseb. I 171, Z. 19 Heikel): ὕμνοι δὲ μετὰ ταῦτα καὶ ψαλτήρια καὶ εὐφημίαι καὶ πρὸς τὸν πάντων ἐπόπτην ἔπαινος. καὶ τοιαύτη τις εὐχαριστίας θυσία τοῖς ἀνδράσιν ἀποτελεῖται, ἀγνὴ μὲν αἵματος ἀγνὴ δὲ πάσης βίας, οὐδὲ μὴν ὁσμὴ λιβάνων ἐπιποθεῖται οὐδὲ πυρκαϊά, καθαρὸν δὲ φῶς ὅσον ἐξαρκέσαι τοῖς εὐχομένοις πρὸς ἔκλαμψιν σωφρονέστατα δὲ πολλῶν καὶ τὰ συμπόσια πρὸς ἔλεον καὶ ἀνάγκησιν τῶν δεομένων ποιούμενα καὶ πρὸς βοήθειαν τῶν ἐκπεσόντων.

Feier der Martyrer³. Gerade der antiphonische Psalmengesang fand nach einer Notiz Theodorets zuerst Eingang in die Martyrerfeier und Martyrervigil dank der Tätigkeit Flavians, des späteren Bischofs von Antiochien, und Diodors, des nachmaligen Bischofs von Tarsus⁴. Augustinus kennt den Gesang von Psalm 115 bei der Martyrerfeier⁵. Maximus von Turin knüpft in seiner Festrede am Martyrerfest an Psalm 31: „*Laetamini in Domino*“ an, der gerade vorher gesungen worden war⁶. Der Psalmen- und Hymnengesang war so eng mit dem Martyrerkult verwachsen, daß Petrus der Iberer, als er in seinem zwölften Lebensjahre als Geisel in Konstantinopel am Hofe Theodosius' des Jüngeren weilte, privatim in seinem Schlafgemach die Martyrer seiner Heimat mit Hymnengesang ehrte: „Er hatte nämlich“, so heißt es, „Gebeine heiliger Martyrer, die ihrer Nationalität nach Perser waren und in Wirklichkeit in jenen Zeiten den Martyrertod erlitten hatten, deren Namen wir noch aus der Überlieferung des Seligen und dem Verkehr mit ihm kennen, deren Gedächtnisfeiern wir veranstalten und deren Martyrien wir lesen. Diese hatte er mit allen Ehren in eben dem Gemach . . . in einen Schrein gelegt. Und dort schlief er vor ihnen auf der Erde und vollbrachte die göttlichen Dienste mit Lichtern und Wohlgerüchen und mit Hymnen und Gebeten. Und wenn er ihnen alle Ehre und Erfreung darbrachte, sah er sie deutlich viele Male, wie sie mit ihm sangen und wachten und

³) Tertullian, *Scorpiace* 7 (CSEL 20, 159 Z. 5f. Reifferscheid-Wissowa): Sophia in exitibus cantatur hymnis; cantatur et exitus martyrum.

⁴) Theodoret, *Histor. eccles.* II 24, 8 (GCS 154 Z. 12ff. Parmentier): πρώτον διχῇ διελόντες τοὺς τῶν ψαλλόντων χορούς, ἐκ διαδοχῆς ᾄδειν τὴν Δαυιτικὴν ἐδίδαξαν μελωδίαν· καὶ τοῦτο ἐν Ἀντιοχείᾳ πρῶτον ἀρξάμενον πάντοσε διέδραμε καὶ κατέλαβε τῆς οἰκουμένης τὰ τέρματα· οὗτοι τῶν θείων τὰς ἐραστάς εἰς τοὺς τῶν μαρτύρων σηκοὺς συναγείροντες πάννυχοι διετέλουν σὺν ἐκείνοις τὸν θεὸν ἀνυμνοῦντες.

⁵) Augustinus, *Serm.* 302, 1 (PL 38, 1385): Huic solemnitati sanctae lectiones congruae sonuerunt. audivimus et cantavimus et evangelicam lectionem intentissime accepimus. *Serm.* 306, 1 (PL 38, 1400): sicut audivimus et cantando respondimus. *Serm.* 327, 1 (PL 38, 1450): probamus, quam verum sit, quod cantavimus quia „pretiosa in conspectu Domini mors sanctorum eius“.

⁶) Maximus Taur., *Sermo* 89 (PL 57, 711): cantavimus paulo ante: Laetamini in Domino.

beteten⁷.“ Gerade die Martyrerlieder erfreuten sich einer besonderen Beliebtheit beim Volke, weshalb Ephraem und andere, wie Marutha von Māipherkat⁸ solche Lieder komponierten, die bei den Gedächtnisfeiern und den Prozessionen zu Ehren der Martyrer gesungen wurden.

Allein die Martyrergedächtnisfeiern sollten sich zu einer schweren Sorge für viele Vorsteher der Kirche auswachsen. Es setzten sich nämlich in ihnen vielfach nicht nur die mit großem Pomp gefeierten heidnischen Totengedächtnisfeiern fort, sondern das Volk sah in ihnen auch einen Ersatz für die feierlichen Pervigilien zu Ehren der Götter, an denen die Heidenchristen noch mit Leib und Seele hingen. Diese nächtlichen Feiern, παννυχίδες oder *pervigilia*, waren nämlich bei den Heiden sehr beliebt. Sie waren eigentlich griechische Sitte. Allerdings kommen sie bereits in Ägypten vor in Verbindung mit dem griechischen Götterkult. So berichtet Juvenal von Lectisternium und Pervigil in Ägypten⁹. Vor allem die Mysterienkulte brachten diese nächtlichen Feiern beim Volke in Übung. In Griechenland pflegten die bakchischen Feiern der Frauen vielfach nachts begangen zu werden. Im Kulte der Götter von Delphi, Sikyon und Patraea waren sie schon früh gebräuchlich¹⁰. Von den Griechen lernten sie auch die Römer durch die Herübernahme der Mysterien kennen. Tacitus erzählt in seinen Annalen, nach dem Brande Roms unter Nero im Jahre 64 habe man nach Sühnmittel zur Besänftigung der erzürnten Götter gesucht. Die Sibyllinischen Bücher

⁷) R. Raabe, *Petrus der Iberer* (Leipzig 1895) 25.

⁸) Bezüglich Ephraem vgl. oben S. 116 f.; für Marutha bezeugt es das 57. Kapitel des Bücherkataloges des nestorianischen Metropolitens 'Abdischo' von Sôbâ nach Assemanis Übersetzung (*Bibliotheca Orient.* III 73 f.):

Maruthas Episcopus
Maypherkatae et medicus peritus
Composuit librum de martyriis
et cantus tonosque Martyrum.

⁹) Juvenal, *Saturae* V 15, 40 (265 Jahn-Leo): ne laetum hilaremque diem, ne magnae gaudia cenae sentirent positus ad templa et compita mensis pervigilique toro, quem nocte ac luce iacentem septimus interdum sol invenit. . . inde virorum saltatus nigro tибicine, qualiacumque unguenta et flores multaeque in fronte coronae.

¹⁰) L. Weniger, *Das Kollegium der sechzehn Frauen und der Dionysosdienst in Elis* = *Beilage z. Jahresb. d. Gymn. z. Weimar* 1883, 11.

gaben die Auskunft, durch Matronen Sellisternien und Pervigilien feiern zu lassen zu Ehren des Vulkan, der Ceres, Proserpina und Juno¹¹. Eigentlich waren diese Pervigilien Frauen nur gestattet bei der alljährlichen nächtlichen Opferfeier der Bona Dea, einer Göttin der Fruchtbarkeit und Keuschheit, deren Fest am 1. Mai gefeiert wurde¹². Die nächtliche Opferfeier, welche die römischen Frauen ihr zu Ehren veranstalteten, fand in der Wohnung des Konsuls statt, in Anwesenheit der Vestalischen Jungfrauen und unter Vermittlung der Gattin oder Mutter des Konsuls¹³. Pervigilien im Kulte des Jacchus erwähnt Cicero: „*Quid ergo aget Jacchus Eumolpidaeque et augusta illa mysteria, si quidem sacra nocturna tollimus?*“¹⁴

Bei all diesen Pervigilien und Pannychiden war Musik und Tanz gebräuchlicher als bei irgendwelchen andern kultischen Anlässen. Von den Pannychides im Kulte des Sabazios bei den Thrakern gibt E. Rohde die Schilderung: „Die Feier ging auf Berghöhen vor sich, in dunkler Nacht, beim unsteten Licht der Fackelbrände. Lärmende Musik erscholl, der schmetternde Schall eherner Becken, der dumpfe Donner großer Handpauken und dazwischen hinein der ‚zum Wahnsinn lockende Einklang‘ der tief-tönenden Flöten, deren Seele erst phrygische Auleten erweckt hatten. Von dieser wilden Musik erregt, tanzt mit gellendem Jauchzen die Schar der Feiernden¹⁵.“ Nicht anders war es bei den römischen Pervigilien. Livius gibt über die ersten Anfänge dieser Mysterien-Nachtfeiern in Rom folgende Schilderung: „Es waren Weihen, die zuerst nur wenigen überliefert wurden, her-

¹¹) Tacitus, *Annal.* 15, 44 (347 Z. 12 (Halm-Andresen): ex quibus supplicatum Volcano et Cereri Proserpinaeque ac propitiata Iuno per matronas, primum in Capitolio, deinde apud proximum mare, unde hausta aqua templum et simulacrum deae perspersum est; et sellisternia ac pervigilia celebrare feminae, quibus mariti erant.

¹²) Cicero, *De legibus* 2, 9, 21 (IV 2, 413 Z. 13 Mueller): Nocturna mulierum sacrificia ne sunt praeter olla, quae pro populo rite fient. Plutarch, *Cicero* 19, 4 (I 1, 375 Z. 11 Lindskog-Ziegler): ἐπειδὴ τὴν ἐκείνου γυναῖκες κατεῖχον ἱεροῖς ἀπορρήτοις ὀργαζοῦσαι θεόν, ἣν Ῥωμαῖοι μὲν Ἀγαθὴν Ἑλληνες δὲ Γυναικεῖαν ὀνομάζουσι. Über den Kult der Bona Dea vgl. E. Fehrle, *Die kultische Keuschheit im Altertum* = RVV VI (Gießen 1910) 126 ff.

¹³) Vgl. oben S. 14 Anmerk. 12.

¹⁴) Cicero, *De legibus* 2, 14, 35 (IV 2, 418 Z. 35 Mueller).

¹⁵) E. Rohde, *Psyche; Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen* II (Tübingen 1910) 9 ff.

nach aber unter Männern und Frauen anfangen verbreitet zu werden. Zu dem Gottesdienst kamen die Freuden des Mahles und des Weines, damit die Gemüter von mehreren angelockt wurden. Wenn der Wein die Gemüter erhitzt und die Nacht und die Mischung von Männern und Weibern des zarten Alters mit Erwachsenen alle Schranken der Scham entfernt hatte, da begannen Verführungen aller Art, da jeder das Vergnügen vorbereitet fand, wozu er von Natur eine überwiegende Neigung hatte ... Vieles verübten sie mit Tücke und Schlauheit, das meiste auf dem Wege der Gewalt. Die Gewalt blieb verborgen, weil vor dem Geheul und dem Lärm der Becken und Schellentrommeln kein Laut der Klagenden während der Schändung und der Mordtaten gehört werden konnte¹⁶.“ Interessant ist in dieser Hinsicht auch eine Bemerkung Suetons. In seiner Biographie des Kaisers Caligula hebt er hervor, wie begeistert dieser für Tanz, Musik und Gesang war, sodaß er selbst als Sänger und Tänzer auftrat. „Auch scheint es,“ fährt Sueton fort, „daß er an dem Tage, an welchem er ermordet wurde, aus keinem andern Grunde ein Pervigilium angesagt hatte, als um unter Begünstigung solcher Zeit seinen ersten Versuch des Auftretens auf der Bühne zu machen¹⁷.“ Bei dem bereits erwähnten Pervigilium zu Ehren der Bona Dea fehlte ebenfalls die Musik nicht. Plutarch berichtet uns nämlich, daß „Clodius, ein Mann von vornehmer Abkunft, zwar noch sehr jung, aber seinem inneren Wesen nach frech und unverschämt, verliebt in Cäsars Gattin Pompeia, sich heimlich in dessen Haus schlich, und zwar im Kleid und mit der Ausrüstung einer Zitherspielerin; denn die Frauen feierten gerade in Cäsars Wohnung das bekannte mysteriöse Opferfest, das den Blicken aller Männer entzogen wird, weshalb auch kein Mann zugegen war“¹⁸. Noch im vierten Jahrhundert schildert uns Epiphanius aus eigener Anschauung eine Pannychis, die nach seiner Angabe vom 5. auf den 6. Januar im Koretempel zu Alexandria gefeiert wurde. „Die ganze Nacht feiern sie (die Mysten) unter Gesang und Flötenschall, dem Götterbild zu Ehren.

¹⁶) Livius 39, 8 (IX 16 Weissenborn).

¹⁷) Sueton, *C. Caesar Caligula* 54 (143 Z. 23 Roth): Nec alia de causa videtur eo die, quo periit, pervigilium indixisse quam ut initium in scenam prodeundi licentia temporis auspicaretur.

¹⁸) Vgl. oben S. 14 Anmerk. 12.

Sobald sie mit der Pannychis zu Ende sind, steigen sie beim Hahnenschrei, Lichter in den Händen, in einen gewissen unterirdischen Raum und herauf tragen sie ein hölzernes, unbekleidetes Götterbild, das auf einer Bahre sitzt und ein kreuzförmiges Siegel auf der Stirn, den beiden Händen und den beiden Knien, also im ganzen fünf goldene Siegel trägt. Und sie tragen dieses Götterbild siebenmal um den innersten Tempel unter dem Schall von Flöten, Tympana und Hymnen und dann wieder in den unterirdischen Raum. Auf die Frage, was für ein Mysterium das sei, geben sie zur Antwort: Heute um diese Stunde hat Kore, das ist die Jungfrau, den Aion geboren¹⁹.“

Es ist leicht zu verstehen, daß solche Pervigilien sehr volkstümlich waren. Um so schwieriger gestaltete sich der Kampf, den das Christentum dagegen führen mußte. Auch hier suchte es die Form durch den Inhalt zu überwinden, indem es dem Volke einen Ersatz gab in der christlichen Vigil. Die älteste kirchliche Feier dieser Art ist die Vigil von Ostern. Schon Tertullian bezeugt sie, wenn er den christlichen Jungfrauen dringend von einer Heirat mit einem Heiden abrät, weil dieser sie an der Ausübung ihrer Glaubenspflichten hindern würde, denn „wer wird es gerne sehen, daß sie, wenn es erforderlich ist, sich zu nächtlichen Zusammenkünften von seiner Seite wegbegebe? Wer wird zur Zeit der Osterfeierlichkeiten ruhig dulden, daß sie die ganze Nacht wegbliebe“²⁰? Die Ostervigil ist nach einem Worte Au-

¹⁹) Epphianus, *Panarion haer.* 51, 22, 9 ff. (GCS Epphianus 2, 285 Z. 12—286 Z. 7 Holl): Πρῶτον μὲν ἐν Ἀλεξανδρείᾳ ἐν τῇ Κορίῳ τῇ καλουμένῳ ναὸς δὲ ἐστὶ μέγιστος, τουτέστιν τὸ τέμενος τῆς Κόρης. Ὅλην γὰρ τὴν νύκτα ἀγρυπνήσαντες ἐν ἄσμασι τισι καὶ αὐλοῖς τῷ εἰδῶλι ἄδοντες, καὶ παννυχίδα διατελέσαντες μετὰ τὴν ἀλεκτρυνόνων κλαγγὴν κατέρχονται λαμπαδήφοροι εἰς σηκὸν τινα ὑπόγειον, καὶ ἀναφέρουσι ξόανόν τι ξύλινον φορίῳ καθεζόμενον γυμνὸν ἔχον σφραγίδα τινα σταυροῦ ἐπὶ τοῦ μετώπου διάχρυσον, καὶ ταῖς ἐκατέραις χερσὶν ἄλλας δύο τοιαύτας σφραγίδας καὶ ἐπ' αὐτοῖς τοῖς δυσὶ γονάτοις ἄλλας δύο, ὁμοῦ δὲ τὰς πέντε σφραγίδας ἀπὸ χρυσοῦ τετυπωμένας. Καὶ περιφέρουσι τοῦτο τὸ ξόανον ἐπτάκις κυκλώσαντες τὸν μεσαῖτατον ναὸν μετὰ αὐλῶν καὶ τυμπάνων καὶ ὕμνων, καὶ κομᾶσαντες καταφέρουσιν αὐτὸ αὐθις εἰς τὸν ὑπόγειον τόπον. Ἐρωτώμενοι δὲ ὅτι, τί ἐστὶ τοῦτο τὸ μυστήριον; ἀποκρίνονται καὶ λέγουσιν ὅτι, Ταύτῃ τῇ ὥρᾳ σήμερον ἡ Κόρη, τουτέστιν ἡ Παρθένος ἐγέννησε τὸν Αἰῶνα.

²⁰) Tertullian, *Ad uxorem* 2, 2 (I 689 Oehler): Quis enim sinat coniugem suam . . . Quis nocturnis convocationibus, si ita oportuerit, a latere suo adimi libenter feret? Quis denique sollemnibus Paschae abnoctantem . . . sustinebit.

gustins die *mater omnium vigiliarum*²¹. Um aber den bekehrten Heiden einen Ersatz bieten zu können für die zahlreichen Pervigilien der heidnischen Götter, reichte die Ostervigil allein nicht aus. Es macht sich daher das Bestreben bemerkbar, die größeren Martyrerfeste auch mit einer Vigil auszuzeichnen.

Daß in den orthodox-kirchlichen Kreisen die Vorliebe des Volkes für die heidnischen Pervigilien ein Grund zur Einführung der Martyrervigilien war, ergibt sich aus all dem, was uns Augustinus über die Martyrerfeste und die eigentliche Veranlassung, sie mit besonderem Glanz zu begehen, mitteilt. Er erzählt nämlich im Jahre 395 in seiner Epistula 29 seinem Freunde, dem Bischof Alypius von Tagaste, wie es ihm nach vieler Mühe gelungen sei, am Festtage des heiligen Leontius, des früheren Bischofs von Hippo, durch seine Predigten das Volk von den gewohnten Gastmählern in der Kirche abzuhalten. Er fand damals starken Widerspruch. Die Christen entgegneten ihm: „Warum gerade jetzt? Die es früher nicht verboten haben, waren doch auch Christen!“ „Als ich dies vernahm,“ fährt Augustinus fort, „wußte ich wirklich nicht, was für Mittel, sie zu beeinflussen, ich hätte ausfindig machen können. Damit es jedoch nicht scheine, als wollten wir unsern Vorgängern, die so offenbar Vergehungen des unbedachten Volkes gestattet oder wenigstens nicht zu verbieten gewagt hatten, irgendeinen Vorwurf machen, so erklärte ich ihnen, durch welchen Notstand in der Kirche dieser Mißbrauch scheinbar entstanden sei. Als nämlich nach so vielen und heftigen Verfolgungen Friede wurde, hätten die Heiden scharenweise Verlangen getragen, den christlichen Namen anzunehmen; doch ihre Gewohnheit, die Festtage bei ihren Götzenbildern mit reichlichem Essen und übermäßigem Trinken zuzubringen, habe sie daran gehindert, und es sei äußerst schwer gewesen, sie von diesen höchst verderblichen, aber uralten Vergnügungen fernzuhalten. Da hätten es unsere Vorfahren für gut gehalten, auf diese Schwachheit teilweise Rücksicht zu nehmen und ihnen gestattet, statt der Festtage, die sie aufgegeben hätten,

²¹) Augustinus, *Sermo* 219 (PL 38, 1088). Eine Vigil zum Feste der Epiphanie feierte die gnostische Sekte der Basilidianer bereits zur Zeit des Klemens v. Alexandrien. Vgl. *Stromata* I 21 (GCS Clem. 2 § 146, 2, 90 Z. 21 Stählin): οἱ ἀπὸ Βασιλείδου καὶ τοῦ βαπτίσματος αὐτοῦ τὴν ἡμέραν ἐορτάζουσι προδιανυκτερεύοντες ἀναγνώσει. Vgl. H. U s e n e r, *Das Weihnachtsfest, Religionsgesch. Untersuchung* (Bonn 1889) 181.

andere Feste zu Ehren der heiligen Martyrer zwar nicht mit ähnlichem Frevel, aber doch mit ähnlichem Luxus zu feiern²².“ Aus diesem Briefe Augustins geht deutlich hervor, daß die Ausgestaltung der Martyrerfeste von dem Gedanken getragen war, das Volk von den Götterfesten abzulenken und einen Ersatz dafür zu bieten. Dasselbe Verhältnis bestand zwischen heidnischem Pervigilium und christlicher Martyrervigil.

Das christliche Martyrergedächtnis und die Martyrervigil sollte also nach zwei Richtungen hin einem Bedürfnis der Neubekehrten entgegenkommen. Es sollte ein Totengedächtnis sein, das auch mit äußerem Glanz und in Freuden begangen werden durfte²³ — also Ersatz bieten für die ausgelassenen Totengedächtnisse der Heiden — und es sollte die heidnischen Götterfeste und Pervigilien verdrängen.

²²) Augustinus, *Epist.* 29, 8 (CSEL 34, 119, 6 Goldbacher): Iste autem sermo multos habuit contradictores . . . Postridie vero, cum illuxisset dies, cui solebant fauces ventresque se parare, nuntiatur mihi nonnullos eorum etiam, qui sermoni aderant, nondum a murmuratione cessasse, tantumque in eis valere vim pessimae consuetudinis, ut eius tantum voce uteretur et dicerent: Quare modo? Non enim, antea qui haec non prohibuerunt, christiani non erant. Quo audito, quas maiores commovendi eos machinas praepararem, omnino nesciebam. Verum tamen ne illi, qui ante nos tam manifesta imperitae multitudinis crimina vel permiserunt vel prohibere non ausi sunt, aliqua a nobis affici contumelia viderentur exposui eis, qua necessitate ista in ecclesia viderentur exorta. scilicet post persecutiones tam multas tamque vehementes cum facta pace turbae gentilium in christianum nomen venire cupientes hoc impedirentur. quod dies festos cum idolis suis solerent in abundantia epularum et ebrietate consumere nec facile ab his perniciosissimis sed tamen vetustissimis voluptatibus se possent abstinere, visum maioribus nostris, ut huic infirmitatis parti interim parceretur diesque festos post eos, quos relinquabant, alios in honorem sanctorum martyrum vel non simili sacrilegio quamvis simili luxu celebrarent; iam Christi nomine conligatis et tantae auctoritatis iugo subditis salutaria sobrietatis praecepta traaderentur . . .

²³) Der freudige Charakter ist der Martyrergedächtnisfeier von ihren ersten Anfängen an eigen. Schon die Christengemeinde von Smyrna sagt in ihrem Schreiben über den Tod ihres Bischofs Polykarp, daß sie den Jahrestag seines Martyriums an seinem Grabe mit Freude und Frohlocken feiere: Μαρτύριον τοῦ ἁγίου Πολυκάρπου XVIII 2 (9 Z. 21 v. Gebhardt): ἐνθα ὡς δυνατόν ἡμῖν συναγομένοις ἐν ἀγαλλιάσει καὶ χαρᾷ παρέξει ὁ κύριος ἐπιτελεῖν τὴν τοῦ μαρτυρίου αὐτοῦ ἡμέραν γενέθλιον. Um so leichter konnte später bei einem Nachlassen des religiösen Eifers bei diesen Gedächtnisfeiern Leichtsinn um sich greifen.

Damit war dem Martyrergedächtnis und der Martyrervigil eine gewaltige Aufgabe zugewiesen. Die Größe dieser gestellten Aufgabe läßt es verstehen, daß diese Feiern insofern auch gefährlich werden konnten, als das Volk den Unterschied zwischen heidnischer Pervigil und christlicher Vigil, heidnischem Götterfest und christlichem Martyrerfest in seinem Verhalten nicht genügend beobachtete.

Was zunächst den Ritus der christlichen Vigil nach der gesanglichen Seite betrifft, so verordnet die *Didaskalie* in der zweiten Hälfte des dritten Jahrhunderts für die Pascha-Vigil: „Seid miteinander versammelt, bleibt schlaflos und seid wach die ganze Nacht unter Gebeten und Bitten, unter Verlesung der Propheten, des Evangeliums und der Psalmen, in Furcht und Zittern und eifrigem Flehen bis an die dritte Stunde der Nacht, die auf den Sonnabend folgt, und dann brecht euer Fasten²⁴.“ Ebenso erwähnt ungefähr um dieselbe Zeit *Aphraat*, Bischof von Mar Matthai bei Mossul, für die Ostervigil Fasten, Gebet und Psalmengesang als wesentliche Bestandteile²⁵. In seinem Briefe an die Kleriker von Neocaesarea aus dem Jahre 375 rechtfertigt *Basilius* die Art des Psalmengesanges, wie er in seiner Kirche in Caesarea bei der Vigilfeier ausgeführt wird gegen solche, welche diese Methode als Neuerung, die zur Zeit des Gregor Thaumaturgos noch nicht bestanden habe, ablehnten. Zu den Gegnern des *Basilius* zählten auch der Bischof und die Kleriker von Neocaesarea. *Basilius* schreibt: „Was aber die Beschuldigung rücksichtlich der Psalmengesänge angeht, wodurch unsere Verleumder die Einfältigen am meisten erschrecken, so habe ich darauf folgendes zu sagen: Mit der jetzt herrschenden Gewohnheit stehen wir mit allen Kirchen Gottes in Übereinstimmung und Einklang. Das Volk begibt sich nämlich bei uns des Nachts zum Gebetshause und legt Gott mit Zerknirschung, Betrübniß und häufigen Tränen das Bekenntnis seiner Sünden ab, steht hernach vom Gebete auf und geht zum Psalmengesange über. Jetzt

²⁴) H. Achelis — J. Flemming, *Die Didaskalie deutsch aus dem Syrischen* TU NF X 2, 111 Z. 35.

²⁵) *Aphraat*, *Demonstratio* XII, *De Paschate* 13, in: *Patrolog. syriaca* I 1 (538 Z. 8 Graffin): Ut vero festum singulis annis statuto tempore observetur, haec a nobis requiruntur: ieiunium cum puritate, oratio cum fide, laudatio cum sedulitate et cantus psalmorum quemadmodum oportet.

teilen sie sich in zwei Gruppen und singen abwechselnd Psalmen, indem sie dadurch nicht allein in der Betrachtung der Schriftworte erstarken, sondern auch die Aufmerksamkeit und ihr Herz vor Zerstreuung bewahren. Dann überlassen sie es wieder einem, den Gesang anzustimmen, und die übrigen fallen ein. Und indem sie auf diese Weise in mannigfaltigem Psalmengesang die Nacht hingebracht und dazwischen auch gebetet haben, stimmen sie, wenn der Tag anbricht, alle zusammen wie aus einem Munde und einem Herzen dem Herrn den Psalm des Bekenntnisses an, bei welchem jeder die Worte der Reue zu den seinigen macht²⁶. Basilius beruft sich dann für diese Art der Vigilfeier auf Ägypter, Libyer, Thebaner, Phönizier und Syrer, überhaupt auf alle, bei denen Nachtwachen, Gebete und gemeinsamer Psalmengesang in Ehren sind. Danach haben wir es hier also mit einem Ritus zu tun, der bereits weit verbreitet ist. Allerdings widerlegt Basilius den Einwand, zu Gregors Thaumaturgos Zeiten wäre die Vigilfeier anders gewesen, nicht, sondern erinnert an manches andere, z. B. die Bußlitaneien, die damals auch nicht in Übung gewesen wären, heute aber auch in Neocaesarea rezitiert würden. Ob Basilius mit dem Psalm des Bekenntnisses, den das Volk am Schlusse der Vigilfeier gemeinschaftlich singt, das „*Gloria in excelsis*“ oder den Bußpsalm 50 gemeint hat, ist schwer zu entscheiden. Allerdings kennt auch Chrysostomus die große Doxologie neben dem Trishagion als Vigilgesang²⁷, und in der

²⁶) Basilius, *Epist.* 207, 3 (PG 32, 764): Πρὸς δὲ τὸ ἐπὶ ταῖς ψαλμωδίαις ἔγκλημα, ὃ μάλιστα τοὺς ἀπλουστέρους φοβοῦσιν οἱ διαβάλλοντες ἡμᾶς, ἐκεῖνο εἰπεῖν ἔχω· ὅτι τὰ νῦν κεκρατηκότα ἔθνη πάσαις ταῖς τοῦ θεοῦ Ἐκκλησίαις συμφῶν ἔστι καὶ σύμφωνα. Ἐκ νυκτὸς ὀρθίζει ὁ λαὸς εἰς τὸν οἶκον τῆς προσευχῆς, καὶ ἐν πόνῳ καὶ θλίψει καὶ συνοχῇ δακρύων ἐξομολογούμενοι τῷ θεῷ, τελευταῖον ἑξαναστάντες τῶν προσευχῶν εἰς τὴν ψαλμωδίαν καθίστανται. καὶ νῦν μὲν διχῇ διανεμηθέντες ἀντιφάλλουσιν ἀλλήλοις, ὁμοῦ μὲν τὴν μελέτην τῶν λογίων ἐντεθῆεν κρατύνοντες . . . ἔπειτα πάλιν ἐπιτρέψαντες ἐνὶ κατάρχειν τοῦ μέλους, οἱ λοιποὶ ὑπέχουσιν καὶ οὕτως ἐν τῇ ποικιλίᾳ τῆς ψαλμωδίας τὴν νύκτα διενεγκόντες, μετὰ προσευχόμενοι, ἡμέρας ἤδη ὑπολαμπούσης, πάντες κοινῇ ὡς ἐξ ἐνὸς στόματος καὶ μιᾶς καρδίας, τὸν τῆς ἐξομολογήσεως ψαλμὸν ἀναφέρουσι τῷ Κυρίῳ.

²⁷) Chrysostomus, *Hom. I. n. 4 de verb. Isai.* (PG 6, 103): Τὸ πρὸς θεὸν τὴν διάλεξιν ποιεῖσθαι προθεμένους, καὶ αὐτῷ τὴν δοξολογίαν ἀπαπέμποντας, εἰτα ἀφέντας τοῦτον, τὸν πλησίον ἕκαστος ἀπολαβεῖν καὶ τὰ κατ' οἶκον διατίθεσθαι.

Liturgie der Apostolischen Konstitutionen begegnet sie als Morgengesang²⁸.

Aus dem Briefe des heiligen Basilius ist nicht zu entnehmen, ob das Volk nach der Vigilfeier noch nach Hause geht, oder in der Kirche bleibt bis zum Beginn des Morgengottesdienstes. In Jerusalem ist es nach dem Bericht der Aetheria den Besuchern der Ostervigilfeier anheimgestellt, bis zum Tagesanbruch in der Kirche zu bleiben, oder nach Hause zurückzukehren und sich schlafen zu legen²⁹. Danach ist die Zeitspanne zwischen Schluß der Vigil und Beginn des Morgengottesdienstes in Jerusalem noch ziemlich erheblich. Nach Paulinus von Nola begann die Vigilfeier in Nola spät in der Nacht, so daß hier die Pause zwischen Vigilfeier und der kirchlichen Feier des Festtages nicht groß gewesen sein kann. Vorauf ging nämlich der Vigilfeier nach seinem Berichte am Vorabend der Vigil die Abendmahlsfeier als Abschluß des den Tag hindurch beobachteten Fastens. Nach dieser Feier kehrte jeder nach Hause zurück. Es folgte eine festliche Abendmahlzeit, wonach man sich zur Ruhe begab. Spät in der Nacht ging man dann zur Vigilfeier: *Coepimus hymnos exultare Deo et psalmis producere noctem*³⁰. Sidonius Apollinaris gibt eine Schilderung der Vigilfeier am Feste des heiligen Justus von Lyon. Er hebt rühmend die große Schar von Männern und Frauen hervor, die zu dieser nächtlichen Feier zusammengeströmt war, lobt den lieblichen Psalmengesang, den Kleriker und Mönche antiphonarisch ausführten, und erwähnt dann, daß die Gläubigen die Kirche am Schluß der Vigil verlassen hätten, „doch nicht zu weit, um zur dritten Stunde wieder zum Gottesdienste anwesend zu sein“³¹. Danach war hier für die Besucher der Vigilfeier schon keine Zeit mehr, nach Hause zu gehen.

²⁸) Apostolische Konstitutionen VII 47 (455 Anm. Funk): ποσειχη ἐωθινή.

²⁹) *Peregrinatio Aetheriae* 24, 12 (CSEL 39, 74 Z. 14 Geyer): De laicis etiam viris aut mulieribus si qui volunt, usque ad lucem loco sunt, si qui nolunt, reuertuntur in domos suas et reponent se dormito.

³⁰) Paulinus von Nola, *Carm.* 23, 111 (CSEL 30, 198 Hartel): Nostis eum morem, quo ieiunare solemus ante diem et sero libatis vespere sacris quisque suas remeare domos. tunc ergo solutis coetibus a templo domini, postquam data fessis corporibus requies sumpta dape, coepimus hymnos exultare Deo et psalmis producere noctem.

³¹) Sidonius Apoll. 5, *Epist.* 17 (PL 58, 547 B): Conveneramus ad sancti sepulcrum: processio fuerat antelucana, solemnitas anni-

Daß diese freie Zeit sehr vielen eine Gefahr sein konnte, in die Gewohnheiten der heidnischen Pervigilien und Götterfeste zurückzufallen, ist ohne weiteres einleuchtend. Besonders waren es hier Musik und Tanz, die ja bei den heidnischen Pervigilien in so reichem Maße betrieben wurden, von denen das Volk nicht ablassen wollte. Die Geschichte des Martyrerfestes und der Martyrervigil ist deshalb auch die beste Geschichte des harten Kampfes, den das Christentum gegen die heidnische Musik geführt hat.

Aus dem oben angeführten Briefe Augustins an den Bischof Alypius von Tagaste geht klar hervor, daß man kirchlicherseits dem Volke gestattet hatte, die Feste der Martyrer „zwar nicht mit ähnlichem Frevel, sondern mit ähnlichem Luxus zu feiern“ wie die heidnischen Götterfeste und Pervigilien. Zu diesem Luxus gehörte auch Musik, Tanz und Gelage. Daher können wir auch immer wieder die Feststellung machen, daß das Volk sich auf sein Recht und das Alter dieser Gebräuche und Gewohnheiten berief, wenn man ihm etwas davon nehmen wollte. Noch im siebenten Jahrhundert muß der Bischof Eligius von Noyon (640—659) das erfahren. Als er einst den Brauch, die Vigil des Festes des Apostels Petrus mit Musik und Tanz zu feiern, scharf tadelte, gab das Volk drohend zur Antwort: „Soviel du Römer auch predigen magst, es wird dir nicht gelingen, unsere alten Gewohnheiten zu vernichten. Kein Mensch soll uns unsere alten Spiele verbieten, die uns so viel Vergnügen machen“³².³³ Tatsächlich hat man auch ursprünglich sogar geglaubt, die Martyrer durch Tanz und Musik zu ehren. In einer Homilie, die kurz nach 363 am Gedächtnistage des Martyrers Polyeuctus gehalten wurde, heißt es z. B.: „Aber was sollen wir dem Martyrer zum Geschenk machen, was seiner würdig wäre? . . . Wenn es gefällt, werden wir ihm zu Ehren unsere gewohnten Tänze veranstalten“³³. Wir haben hier einen Text, der ganz eindeutig be-

versaria, populus ingens sexu ex utroque, quem capacissima basilica non caperet, et quamlibet cincta diffusis cryptoporticibus. Cultu peracto vigiliarum, quas alternante monachi clericique psalmicines concelebraverant, quisque in diversa secessimus, non procul tamen, utpote ad tertiam praesto futuri, quum sacerdotibus res divina facienda.

³²) Vgl. C. F. Arnold, *Caesarius von Arelate* (Leipzig 1894) 177.

³³) Vgl. B. Aubé, *Homélie inédite, Polyeucte dans l'histoire* (Paris 1882) 79: Τί τοίνυν ἡμεῖς ἀντάξιον δῶρον τῷ μάρτυρι προσοίσομεν; . . . Νο-

weist, wie sehr das Volk im Recht war, wenn es sagte: „Die es früher gestattet haben, waren doch auch Christen!“

Allein zur gleichen Zeit werden auch schon Stimmen laut, welche diese Tänze und die begleitende Musik an den Martyrerrfesten verbieten. „Laßt uns nicht nach Art der Heiden, sondern nach Christenart feiern. Laßt uns nicht die Türen bekränzen, keine Tänze veranstalten, nicht mit Flöten- und Zitherspiel unser Gehör verweichlichen!“ ruft Ephraem seinen Christen bei einem bevorstehenden Martyrergedächtnis zu³⁴. Der Begründer des national-ägyptischen Christentums in Ägypten, der Mönch Schenute von Atripe gibt noch um 400 eine Schilderung der Martyrerrfeiern, die ebensogut auf ein heidnisches Götterfest passen würde. „Man schwatzt, ißt, trinkt, lacht nicht nur: nein, man hurt und mordet. Überall herrscht Trunkenheit, Ausschweifung, Zank. Während in der Kirche das Abendmahl gefeiert und psalliert wird, erschallen draußen Zymbeln und Flöten. Vor allem benutzt man das Zusammenströmen der vielen Menschen, um Geschäfte zu machen: die einen verkaufen Honig, andere Vieh. Freilich müssen sie sich in acht nehmen, daß man ihnen ihr Gut nicht mit frecher Hand entwendet: viele Handelsleute halten es für geraten, besondere Aufseher anzustellen, die allzu aufdringliche Käufer abweisen sollen. Selbst dem Laster größter Sinnlichkeit huldigt man an heiliger Stätte: alt und jung salbt sich das Haupt und schminkt sich die Augen, wenn man zur Kapelle des Martyrers zieht: die Gräber und die dunkeln Winkel an der Kirche können zeugen von den vielen, die hier der Versuchung zu verbotenem Umgang erlegen sind³⁵.“ Es sind Reste alten Heidentums, gegen die hier Schenute kämpft.

Freilich wird das Treiben bei den Martyrerrfesten und Vigilien nicht überall so schlimm gewesen sein³⁶ wie die Fälle, die

ρεύσωμεν αὐτῷ, εἰ δοκεῖ, τὰ συνήθη. Vgl. auch F. C. Conybeare, *The armenian apology and acts of Apollonius and other monuments of early christianity* (London 1896) 129.

³⁴) Ephraem, *De poenit. et iudicio* (opp. gr.-lat. 3, 371): μὴ ἐθνικῶς, ἀλλὰ χριστιανῶς· Μὴ πρόθυρα στεφανώμεθα, μὴ χοροὺς συστησώμεθα. μὴ αὐλαῖς καὶ κιθάραις τὴν ἀκοὴν ἐκθληνῶμεν. μὴ ἱμάτια μαλακὰ περιβαλόμεθα... μὴ κόμῃς καὶ μέθαις καὶ κοίταις καὶ ἀσελγίαις.

³⁵) J. Leipoldt, *Schenute von Atripe und die Entstehung des nationalägyptischen Christentums* TU NF X 1 (1903) 30.

³⁶) Daß auch Theodoret sich von der Teilnahme an Martyrerrfesten nicht viel Gutes verspricht, geht aus seiner Bemerkung über den syrischen

Schenute im Auge hat. Aber der Kampf gegen Musik und Tanz bei den Martyrerfesten ist allgemein. Augustinus betont in scharfem Gegensatz das Verhalten der Martyrer und das vieler Christen an den Martyrerfesten, wenn er sagt: „Die Martyrer sind zum Siege gelangt *non saltando, sed orando, non potando, sed ieiunando, non rixando, sed tolerando*“³⁷.“ Ja, es kam sogar vor, daß in der Kirche Zither gespielt und getanzt wurde. Ein Beweis dafür ist die oben erwähnte zweite Enarratio zu Psalm 32 des heiligen Augustinus³⁸. Augustinus lobt hier den Bischof Aurelius von Karthago, der ein Verbot dieser nächtlichen musikalischen Veranstaltungen erlassen hatte. Paulinus von Nola, ein Zeitgenosse Augustins, tadelt neben den Tänzen vor allem die Gesänge, die bei solchen Vigilfeiern gesungen wurden. Wahrscheinlich waren es Lieder, die das Volk sonst bei heidnischen Pervigilien sang³⁹.

Um dem Übelstande abzuhelpfen, greift nun die kirchliche Gesetzgebung ein. Sie beginnt mit dem Ausschluß der Frauen von der Vigilfeier, die vielfach Anlaß zu Ausschreitungen gegeben hatten. Hatte doch schon ein halbes Jahrhundert vorher Basilius von Caesarea das Benehmen mancher Frauen in der Ostervigil geißeln müssen: Zügellose Weiber haben in dieser Nacht „die Hüllen der Ehrbarkeit von ihrem Haupte entfernt, Gott und die Engel verachtet, sich jedem männlichen Anblick schamlos ausgesetzt, die Haare schüttelnd, die Kleider schleppend und dabei mit den Füßen trippelnd, mit lüsterndem Auge, unter ausgelassenem Gelächter sich wie rasend in den Tanz gestürzt . . . an jenen Plätzen vor der Stadt, wo die Martyrer ihr Blut vergossen, Tänze aufgeführt

Asketen Maris hervor: derselbe sei unverdorben geblieben, obwohl er in seiner Jugend sehr viel auf Martyrerfesten gesungen habe. Theodoret, *Hist. eccles.* 20 (PG. 82, 1429): ἀφθορον διαμεῖναι τὸ σῶμα . . . καὶ ταῦτα πολλὰς μὲν μαρτύρων πανηγύρεις ἐπιτελέσας, ἥνικα νέος ἐτύγχανεν, εὐφωνίᾳ δὲ καταθέλων τοὺς δῆμους. Ψάλλον γὰρ ἐπὶ πλείστον διέτελεσε χρόνον, ὥρα τε σώματος λάμπων. Ἀλλ' ὅμως οὐτε τοῦ σώματος τὸ κάλλος, οὐτε τῆς φωνῆς ἡ λαμπρότης, οὐχ ἡ τῶν πολλῶν ἐπιμυζία, τὸ τῆς ψυχῆς ἐλυμῆναι κάλλος.

³⁷) Augustinus, *Sermo* 326, 1 (PL 38, 1419).

³⁸) Vgl. oben S. 107 Anm. 12.

³⁹) Paulinus von Nola, *Carm.* 27, 556 (CSEL 30, 287 Hartel): Per totam et vigiles extendunt gaudia noctem, laetitia somnos, tenebras funalibus arcent. 574 (a. a. O.): ludibria misces, 576: inter pocula cantas, 578 ebrius insultas.

und die geheiligten Orte zur Werkstätte ihrer Schamlosigkeit gemacht. Sie haben die Luft mit ihren buhlerischen Gesängen befleckt und die Erde mit ihren unreinen Füßen⁴⁰.“

Bereits das Konzil von Elvira (ca. 300) verbot im Canon 35 den Frauen, private Vigilien im Cömeterium abzuhalten, „weil sie oft unter dem Schein des Gebetes heimlich Verbrechen begehen“⁴¹, während gegen die Gelage in den Kirchen schon das Konzil von Laodicea (343—381) Beschluß faßte⁴². Im Abendland weisen die dritte Synode von Karthago⁴³ vom Jahre 397 und viele andere Konzilien der Folgezeit diese Verbote auf. Die unanständigen Lieder, die an Martyrerfesten in der Kirche oder deren Portikus oder auch auf den Kirchhöfen gesungen wurden, auszurotten bemühen sich die kirchlichen Behörden noch bis ins späte Mittelalter hinein⁴⁴. Gegen den Tanz an Martyrerfesten schreitet das dritte Konzil von Toledo (589) ein mit der Bestimmung: *Exterminanda omnino est irreligiosa consuetudo quam vulgus per sanctorum solemnitates agere consuevit, ut populi, qui debent officia divina attendere saltationibus et turpibus invigilent canticis, non solum sibi nocentes, sed religiosorum officiis perstreptentes. Hoc enim ut ab omnia Hispania depellatur sacerdotum et iudicum a concilio sancto curae*

⁴⁰) Basilius, *Hom. 14, in ebriosos* (PG 31, 446): ρίψασαι ἀπὸ τῶν κεφαλῶν τὰ τῆς εὐσχημοσύνης καλύμματα, καταφρονήσασαι τοῦ Θεοῦ, καταφρονήσασαι τῶν ἀγγέλων αὐτοῦ, καταναίσχυντήσασαι ἄρρενος ὄψεως, σοβοῦσαι τὰς κόμας, σύρουσαι τοὺς χιτῶνας, καὶ τοῖς ποσὶν ἅμα παίζουσι, ὀφθαλμῷ ἀσελγεῖ, γέλῳτι ἐκκεχυμένω, πρὸς ὄρχησιν ἐκμανεῖσαι . . . ἐν τοῖς πρὸ τῆς πόλεως μαρτυρίοις χοροὺς συστησάμεναι, ἐργαστήριον τῆς οἰκείας αὐτῶν ἀσχημοσύνης τοὺς ἡγιασμένους τόπους πεποίηται. Ἐμίαναν μὲν τὸν ἀέρα τοῖς ὄσμοσι τοῖς πορνικοῖς, ἐμίαναν δὲ τὴν γῆν τοῖς ἀκαθάρτοις ποσίν.

⁴¹) *Konzil von Elvirā can. 35* (I 1, 240 Hefele-Leclercq): Placuit prohiberi, ne foeminae in coemeterio pervigilent, eo quod saepe sub obtentu orationis latenter scelera committunt.

⁴²) *Konzil von Laodicea can. 28* (I 2, 1015 Hefele-Leclercq): ὅτι οὐ δεῖ ἐν τοῖς κυριακοῖς ἢ ἐν ταῖς ἐκκλησίαις τὰς λεγομένας ἀγάπας ποιεῖν, καὶ ἐν τῷ οἴκῳ τοῦ Θεοῦ ἐθδεῖν καὶ ἀκούβιτα στρωπνύειν.

⁴³) *3. Konzil von Karthago, can. 30* (III 735 Mansi): Ut nulli episcopi vel clerici in ecclesia conviventur, nisi forte transeuntes hospitiorum necessitate illic reficiant: populi etiam ab huiusmodi conviviis, quantum fieri potest, prohibeantur.

⁴⁴) Vgl. *Synode zu Chalons* (647) can. 19 (III 1, 284 Hefele-Leclercq). Weitere Nachweise bei L. Gougaud, *La danse dans les églises* in: *Revue d'histoire ecclésiastique* 15 (1904) 10 ff.

*commitatur*⁴⁵. Wegen der großen Gefahren wird auch den Mönchen der Besuch der Vigil- und Martyrergedächtnisfeiern untersagt, so daß sie nicht einmal dorthin gehen dürfen, um zu beten⁴⁶. Dagegen erwähnt die Pilgerin Aetheria den Gesang der *monazontes* in Jerusalem bei der Vigil⁴⁷, wie auch Sidonius Apollinaris († 489) in der oben angeführten Stelle von der Teilnahme der Mönche an der Psalmodie bei der Vigilfeier spricht. Gegen den Tanz und Gesang der Frauen aber muß noch im Jahre 826 ein Konzil von Rom einschreiten⁴⁸, während im Osten noch Bar Hebraeus († 1286) gegen die Überreste des heidnischen Totenkultes und der heidnischen Totengedächtnisfeier in seinem Nomocanon bestimmt: „Weiber, welche in heidnischer Weise tanzen wegen ihrer Hingeschiedenen und zum Grabe gehen mit Pauken und Trommeln, dabei tanzend, sollen gemahnt werden, das nicht zu tun. Wenn sie es aber nicht unterlassen wollen, soll ihnen der Eintritt in die Kirche verwehrt werden“⁴⁹.

So ist der Kampf der Kirche gegen die heidnischen Pervigilien und Totengedächtnisfeiern zugleich die schärfste Auseinandersetzung mit heidnischer Musik, heidnischen Liedern, heidnischem Tanz und Frauengesang gewesen.

⁴⁵) Mansi IX 999.

⁴⁶) F. Nau, *Les canons de Jacques d'Edesse* (Paris 1906) 117: Les moines n'iront pas aux vigiles ou aux mémoires des Martyrs ou aux festins, pas même sous prétexte d'y prier.

⁴⁷) *Peregrinatio Aetheriae* 24, 12 (CSEL 39, 74 Z. 8 Geyer): Nox autem recipit se episcopus in domum suam et iam ex illa hora revertuntur omnes monazontes ad Anastasim et psalmi dicuntur et Antiphonae usque ad lucem.

⁴⁸) *Konzil von Rom* (826) can. 35 (*Mon. Germ. hist. Concilia aevi Karolungi* I, 581—582 Werminghoff): Sunt quidam, et maxime mulieres, qui festis ac sacris diebus atque sanctorum nataliciis non pro eorum, quibus debent, delectantur desideriis advenire, sed ballando verba turpia decantando, choros tenendo et ducendo, similitudinem paganorum peragendo advenire procurant; tales enim, si cum minoribus veniunt ad ecclesiam, cum peccatis maioribus revertuntur.

⁴⁹) Bar Hebraeus, *Nomocanon* (70—72 Bedjan). Vgl. J. A. Wensinck, *Über das Weinen in den monotheistischen Religionen Vorderasiens* in: *Festgabe f. Eduard Sachau* (Berlin 1915) 33.

Verzeichnis der Schriftstellen.

Altes Testament

Genesis		II. Samuel		94, 2	185 ¹⁸
29	181	6, 5	89	105	219
Exodus		II. Könige		113	119
15	89	3, 15	61	114	228
15, 20, 21	113	II. Chronik		115	233
Numeri		29, 24—28	85	117, 25	84
10, 2	89	30, 21	89	118, 37	186
10, 8—10	84	35, 15	89	150	143
Richter		Psalmen		Isaias	
21, 21	89	22	228	6, 3	96
I. Samuel		31	228	Jeremias	
10, 5	61 ⁹	41	162 176	48, 36	197 ⁷
		49, 12	143	Amos	
		50	241	5, 23	86 f.

Neues Testament

Matthäus		I. Korinther		Apokalypse	
9, 23	165 197 ⁸	14, 34	124	5, 8	104
Johannes		Epheser		5, 9, 12, 13	103
4, 23	78	5, 19	78	14, 3	103
Apostelgeschichte		5, 32	180 184	15, 3	103
9, 36	164	Kolosser			
		3, 16	78		

Namen-, Wort- und Sachregister.

Die hochgestellten Zahlen verweisen auf die Anmerkungen und den entsprechenden Haupttext. Eine ^o verweist auf eine Anmerkung, die bereits auf der vorhergehenden Seite beginnt, aber auf der durch die Ziffer bezeichneten Seite das Stichwort bietet. Eckige Klammern um einen Namen bedeuten soviel wie Pseudo, also [Cyprian] = Pseudo-Cyprian.

A, babylonische Göttin, Gemahlin des Sonnengottes 196
 'Abdischo' von Sôbâ 234⁸
 Abendgottesdienst im Isiskult 64
 Abert H. 46^o 52⁵ 71⁶ 91⁴ 102³³
 Abessynier 66 156²¹ 157
 abilê = die Weinenden = Mönche 150
 Ablehnung der Musik im Privatleben 166
 Abonoteichos 60
 Abraham 217
 Abrenuntiation 186
 Abt A. 48¹¹
 Acacius v. Konstantinopel 100
acerra 12 29
 Achelis 105⁵ 159⁶ 240²⁴
 Achill 198
 Acta des hl. Jared 156²¹
 Acta Efremi 140³⁰
 Acta Johannis 100²⁸
 Acta Thomae 62¹¹
actio 39
 Ädil 13
 Adonis 31 197 vgl. Myrrhenbaum
ad praeconem et ad tibicinem, ad tibicinem fuculo posito 10²
ad tubicines mittere = dem Tode nahe sein 199²¹
 Aelius Aristides 177
 aeneator 225¹
 aeolische Tonart 51³
 Afrikaner 60
 Agape 104 105⁵ 178²⁰
 ἄγιος, ἄγιος, ἄγιος 96 153^o
 Agonothet 67¹⁵
 Ägypten 39¹⁰ 59 66^o 69 88 89 156 197 205³ 220; Kultbräuche 74¹³ 86 89 111 156²⁵ 234⁹; Liturgie 84 ff.

Ägypter 54 113 212 241
 Ägyptische Denkmäler 66; Klapper 81; vgl. Sistrum, Chazozerah, Egypt Exploration Society
 Ahenobarbus Cn. Domitius 15 16
 Ahrens K. 100²⁸
 αἰεὶ, αἰεὶ = Schmerzensruf bei der Totenklage 196
 Ajin 38⁹
 Aion 237
 Aischylos 43²⁴ 44²⁹
 Akklamation 98²³ 112³ 134
 Akolythat 139
 ἀκροάματα 8
 Akropolis 134
 „Aldobrandinische Hochzeit“ 33 f.
 Alexander d. Gr. 215
 Alexander v. Abonoteichos 60 134
 Alexandrien 98 109²² 147 f. 149 236
 Algar, Algarsurra = Musikinstrument 41¹⁸
 Alkibiades 49¹⁵
 Allegorie in der Predigt 87 f.
 Alleluja in der Liturgie 137 154; als Kinderlied 160; beim Begräbnis 228
 Allerheiligenfest, syrisches 119
 Almo 49¹⁴
 Altar 4⁴ 52⁶ 146^o 158 186; am See-Ufer 7¹; Brandopferaltar in Jerusalem 84; der Lares augusti 10³; des Censor perpetuus C. Manlius 11^o; des Neptuntempel in Rom 15; des Vespasiantempel in Pompeji 37⁶; = Ludovisische „Thronlehne“ 32²⁴; Taurobolien — 57^o; Altarraum 138²¹; Tragaltar 11^o
 altgallisches Totenritual 228
 Altmann W. 11^o

- Aly W. 4⁶²
 Alypius v. Tagaste 130 238 243
 Ambo 120
 Ambros A. W. 105⁸
 Ambrosius 88⁸ 99²⁴ 115¹¹ 175¹³ 189¹²
 Amelung W. 11⁰ 23 27⁷ 28⁸ 9¹⁰ 11²⁹¹⁴ 32²⁴
 Amida Barsalibi 154
 Amiternum 202
 Ammianus Marcellinus 167⁴
 ἀμφιθαλεῖς 134
 Amulett vgl. Phylakterion, Schelle, Glöckchen, Purpurstreifen
 Anakreon 173
 Anagnost 109²⁰ 21, darf nicht musizieren 170
 ἀνακαλεῖν 40¹⁴
 Anakreon 173
 ἀνάμνησις 230
 Anathem 118¹⁶
 Anbetung 2, christl. „Anbetung im Geiste“ 78 ff.
 Ancyra 49
 Andalusierinnen 173
 Andania 67¹⁵
 Andersen 22⁴
 Antella 206⁶
 Antiochien 99
 Antiphonalgesang 113⁸ 219; zuerst bei Martyrfeier 233; bei der Vigilfeier 242
 Antiphonen 118¹⁸ 141
 Antonius, Abt 152
 Anubis 66⁰
 apex 12⁴
 ἀπόρριμγτος 43²⁴
 ἀφοσίωσις 48¹²
 Aphraat 240²⁵
 Aphrodite 30¹⁷ 178 182⁷
 Apiskult 59 vgl. Ägypten
 ἀποκάθαρσις 48¹²
 Apollo 60⁴ 134 187; Apollonkult 7⁸; Apollontempel auf dem Palatin 135
 Apollo, Abt 152
 Apollodor 6⁴ 214⁹
 Apophthegmata Patrum 147
 Apostolische Kirchenordnung 122³³
 Apostolische Konstitutionen 159⁷ 170¹⁶ 227⁶ 231⁴ 5 242²⁸
 Apotropie 36 ff. 38⁹ 40¹² 183⁹ 198¹⁴ 203 212 214 vgl. Becken
 Appel G. 37⁴
 ἀπρακτος = von übler Vorbedeutung 49¹⁵
 Apuleius 60¹¹ 73 74¹³ 91² 212³
 ἀρχιερεὺς 76¹⁹
 Archigallus 54⁹
 Archimedes 172⁰
 Arge 112
 Argos 40¹⁴
 Aristoteles 51¹ 4 52⁰ 5 59¹ 198¹⁶
 Armbänder als Anulette 38⁹
 Armilustrum 18⁹ 19
 Arnobius 5⁶ 41¹⁷ 64⁴ 82³ 83⁴ 5 6 125³⁹
 Arnold C. F. 243³²
 Arsilius, Herrscher der Iberer 128
 Artemis 134; von Ephesus 28; Kultszene 29 49¹³
 Arvalbrüder 38⁹ 134
 Asaph 73¹²
 Ascensio Isaia 95¹³
 Aschenkiste, etruskische 21
 Aschenurne, römische 210
 Asiatischer Einfluß in Rom 166
 Askese 154¹⁵; bereitet Verzückung vor 61
 ἄσματα πορνικά, πνευματικά 176
 Assemani 117¹⁴
 Assurbanipal 195
 Assyrier 196
 Atargatis vgl. Hera
 Athanasius 98²³ 120²⁶ 144 145⁷ 146 147 155
 Athen 209¹⁷ vgl. Museen
 Athenaeus 201³⁰
 Athene 96; ihr Kultbild in Ancyra 49¹³; bei den Plynterien 49¹⁵
 Äthiopier, im Isiskult 64; = Vater Nil = Osiris 65; ihre Kirchenmusik 156²¹
 Atrium der Kirche 131
 Atrium Minervae 20
 Atrium Sutorium 17 19 20¹⁵
 Attis 56
 Attispinie 57⁰
 Aubé B. 243³³
 Aufbahrung, heidn. 195 ff.; christl. 219; vgl. Prothesis
 Augustinus 150⁷ 243; *Confessiones* 219⁶; *De civitate Dei* 180²; *Enarrationes* 107¹² 130; *Epistulae* 231⁷; 239²²; *In Psalm.* 189¹³; *Sermones* 233⁵ 238²¹ 245³⁷
 Augustus 27; und der Larenkult 11⁰
 Aulos vgl. Flöte
 Aurelia 230
 Aurelius von Karthago 245
 Aust E. 66⁰

„austanzen“ = Mysterien ausplaudern 46⁵

ἄξιε ταύγε 112³

Babylonier 195 196 213

Bacchanten 192 221 vgl. Dionysoskult

Backwerk in den Mysterien 47⁷

Bad, kultisches 49 f.

Βαρχικόν = lydische Tonart 51²

Bakhuizen van den Brink J. N. 229¹⁵

balag—(ga) = Musikinstrument der Sumerer 41²⁰ 42⁴¹

Balogh J. 150⁷

Bankettdarstellungen auf Sepulkraldenkmälern 205

Bardenhewer O. 116¹³ 127⁵⁵

Bardesanus 117 140

Bar Hebraeus 247⁴⁹

Bartholinus C. 200²³

Basilidianer 238²¹

Basilika, heidn. unterirdische in Rom 55¹³; der Martyrer 130⁶⁴

Basilus von Caesarea 240; *De legendis libris gentil.* 192⁹; *Epistulae* 106⁹ 241²⁶; *In ebriosos* 246⁴⁰; *In famem et siccitatem* 136¹³; *In Isaiam* 126⁴⁵ 169¹⁰ 174⁹ 175^{10 11} 223¹⁵; *In Psalm.* 99²⁶ 150⁸ 193^{10 11} 12 13 14

Batiffol P. 121²⁹

Baum, heiliger 56 f.; vgl. Eiresione, Myrrhenbaum

Bäumeabhauen 222 vgl. Trauerbräuche

Baumeister A. 34⁶

Baumstark A. 151³

Becken, ihr Klang apotropäisch 37 214; im koptischen Gottesdienst 156

Bedjan 117¹⁴

Befehle der Väter, Vorsteher und Gebieter 222

Befehlen, stummes beim Opfer 37

Begräbnis 202 f.; der Nonnen 223

Begeisterungsriten 51 ff.

Beichten 109

Belial 221

bellatrix Christi 127⁵³

Bellermann 101

Benedikt, Regel des hl. 150⁷

Bernays J. 75¹⁵

Bésänftigung der Götter durch Musik 3 f.; durch Spiele 36³; durch Opfer 37

Beschwörer 39¹¹

Beschwörungszereemonien 41¹⁹

Bestattung vgl. Begräbnis

Bethlehem 220

Bezwingung der Götter durch Zymbelspiel 5⁶

Bibliotheken 167

Bildung, Symbol 161¹⁵ 164²⁵

Bittgesang 113⁷

Bittprozessionen 113 134

Biondi L. 57²¹ 58²⁵

Blasen = dämonabwehrend 37

Blumen im Götterkult 79; beim Opfer 55¹³; im Totenkult 205; vgl. Kranz

Blümner H. 173¹

Blut und Dämonen 74¹⁴; im heidn. Kult 3² 79¹⁸⁶; im jüd. Kult 85

Böckchen, geopfert 12⁹; im jüdischen Kult 85; vgl. Widder

Bohnen, schwarze im Totenkult 212

Bomarzo 22⁴

Bona Dea 14 235¹² 236 vgl. Γυναικεία.

Bonn 211 vgl. Museen

Bostoner Denkmal 30⁰ 31²¹ 32²⁴

Bousset W. 103 104²

Brandopfer 84 85

Braun O. 116¹³ 118^{16 17} 123^{31a} 140^{32 33} 154¹⁵ 224¹⁸ 229¹⁴

Braut 30 Brautschmückung 31

Bronzebeschlag aus Bomarzo 22⁴

Brust schlagen 196 200 217¹ 219 220⁸ 229¹⁶

Buchberg bei Kufstein 48¹⁰

Bundesschema 118

Bundestöchter 116¹³ vgl. Gelübdeschwester

Burckhard J. 187⁷

Busiris 40¹⁵

Buflitaneien 241

Butler A. J. 156^{23 25} 157

Butler C. 147²

būyā = Trosthymnus 223

Caere s. Cerveteri

Caesar 43²⁸

Caesarea, seine Liturgie 105 150

Caesarius 227

Caligula 236

Calpurnius 18⁵

camillus 11⁰ 12

- Canina L. 46⁶
 Canones der Apostel, arabische 120²⁵ 27
 Canones des Basilius 109²⁰ 21, 127 146 170¹⁵
 Canones des Gesanges 148
 Canones, kirchenrechtliche 169
 Canones des Mar Georg 223
 Canones des Patriarchen Johannes III. 131⁶⁹
 Canones des Vaters Athanasius 130⁶⁶ 231⁶
 Canones Hippolyti 169 f. 170¹³
cantus pullorum 118¹⁸
capistrum 198
capite velato 13⁸
 Carcopino J. 55¹³
carmen dicere ante deos 3¹ 113
carmen funebre 229¹⁶
carmen saeculare 113
carmina diabolica 131⁶⁸
 Casa della Farnesina, Rom 52⁶
 Casa della Suonatrice, Pompeji 35⁹
 Casa di Pansa, Pompeji 158
 Casel O. 45¹ 69¹ 78¹ 95¹²
 Cassiodorus 88⁸ 123³⁴
 Cassius Dio 15¹⁶ 27⁶
 Cathedra im Totenkult 207
 Catull 53⁷
 Celsus 74 96
 Censorinus 3 4³ 23⁸
 Censor perpetuus 11⁰
 Ceres 235
 Cerveteri 198¹⁷
 Chabot J. 119¹⁹ 126¹⁶ 132⁷³ 223¹⁷ 224¹⁹
 χαλκόκροτος - Kybele 56
 Chariten 112
 Charon 204
 Chazozerah, Signalinstrument des ägyptischen Heeres 89¹³
 Chios 209
 Chiton 224 163
 Chöre, des Himmels 152; des Teufels 189¹⁴; vgl. Frauenchöre, Knabenchöre
 Chorgesang im Isiskult 65
 χορευτής 170
 Chorknaben vgl. Knabenchor
 χορημωδός = Sänger und Prophet 60
 χοῶμα θεοῦ 114⁹
 Christ-Paranikas 149⁰
 Christushymnus 103 ff.
 Chromatik 101
 Chrysostomus, *De consolatione mortis* 222²; *De non iter. coniug.* 182⁶; *De S. Bernice et Prosdoc.* 219⁵; *De verbis Isaiae* 241²⁷; *In Acta Apostolorum* 183¹⁰; *In Epistul. ad Colossenses* 136¹² 181⁴; *In Epistul. I ad Corinthios* 38⁹ 115¹⁰ 182⁸ 193⁹; *In Epistul. ad Hebraeos* 228⁸; *In Epistul. I ad Timotheum* 142²; *In Genesim* 181⁵; *In illud Propter fornicationem uxor.* 182⁷; *In Joannem* 100²⁹; *In Isaiam* 175¹²; *In Julianum martyrem* 183¹¹; *In Matthaeum* 221¹¹; *In Psalm.* 87⁶ 88⁹ 143³ 4 162¹⁹ 20 176¹⁴ 187⁶
 Chthonischer Kult 7⁶ 39
 Cicero 160; *Auct. ad Her.* 180³; *De divinatione* 60⁷ 61⁸; *De domo sua oratio* 10² 13⁸ 43²⁶; *De haruspicum responsis* 36³; *De legibus* 10¹ 196³ 200²⁷ 235¹² 235¹⁴; *Tusculanae disputationes* 13⁶ 14¹⁰ 201²⁹
 CIL VI: 22⁶ 23⁰ 24¹¹ 25¹⁴ 58²² 65⁹ 199²⁰; VIII: 139²⁷; IX: 202³⁷; XIII: 25¹⁴
 Cirilli R. 15²⁰ 112⁵
cista mystica 67¹⁵
cithaeredus spiritus 117¹⁴
 Claudianus 174⁶
 Clodius 236
 Coemeterien 231⁵ 246⁴¹; der hl. Cyriaka, Rom 226⁵ vgl. Katakomben
 Colin J. 66⁰
 Collegium fidicinum Romanorum 14¹⁰ 15¹³ 22⁶
 Collegium symphonicorum 22⁶
 Collegium tibicinum 14¹⁰ 21 ff. 22⁶; der Kybele 23⁹; sein Grabmonument 24 f.
compunctio cordis 128 vgl. Katanyxis
 Combarieu J. 106⁹
crepitacula 5⁵
 Collection Campana 12⁰
Confessio Cypriani 99²⁷
consecratio capitis 43²⁶
 Constitutio Antoniniana 101
 Constitutiones Apostolorum vgl. Apostolische Konstitutionen
 Conte Rossini C. 156²¹
 Conybeare F. 244⁹
 Cornelius Nepos 166¹
 Corneto-Tarquiniä 22¹
 corpus Christi mysticum 99
 Cosmo S. 24⁰

Cumont F. 38⁹ 54⁹ 57⁰ 59² 66¹⁰ 205³
218³
cynarae 1¹
Cypern 30⁹
Cyprian v. Antiochien 99²⁷; vgl.
Confessio Cypriani
Cyprian v. Karthago 107 178²¹
[Cyprian] 1¹ 85³ 187⁵
Cyriakus v. Antiochien 224
Cyrill v. Jerusalem 96¹⁸ 121³⁰ 186²
Cyrillonas 119

Dämonen 168⁸ 187⁶; chthonische lieben Stille 39; durch den Klang der Becken vertrieben 37; lieben Blut, Fettdampf u. Melodien 74¹⁴; an der Leiche 212; und Schellenklang 215; sind unsterblich 73; = Geister dritten Ranges 75¹⁵; von Mönchen bezwungen 152; durch Musik u. Geräusch vertrieben 37; bei Tisch 176¹⁴; durch Umkreisung verscheucht 48¹⁰; verursachen Krankheiten 38 39¹⁰; vgl. Eniautos-Daimon

δαίμόνιον 70⁴

δαίμόνων ἁγώμενος = Io 4⁴

Dair Al Baramūs 156

Dankopfer s. Opfer

Daten im Totenkult 230 231

David 94 176¹⁴ 192; sein Tanz 1 85

Decimus Lucilius Soter 210

decurio collegii fidicinum Romanorum 15¹³

dedicatio 43²⁶

δεικνόμενα der Mysterien 63

Deir-es-Suriani 156

δεισιδαίμων 81¹

Dekretale des Papstes Siricius (385 bis 398) 138

Délatte A. 207⁸ 210¹⁸

Delattre P. 214¹⁰

Delos 7 111^{2a} 134

Delphi 81³ 234

Deo = Demeter 63

Demetrius 126

designator 187

Deutscher Campo Santo, Rom 171²⁰

Diakonen 109²¹ 137¹⁸

Diakonisse 120 122

Dianafest zu Bubastis 90

Diatonik 101

Didascalie 121²⁸ 159⁶ 240

Dienerin in Dionysosmysterien 49

Dieterich A. 47⁸ 67¹⁷

Dikte = Io 4⁴

Dio Cassius s. Cassius Dio

Diodorus Siculus 91⁵ 112³ 215¹³

Diodor von Tarsus 107 233

Diogenes von Babylon 70

Dionysios von Halikarnass 43²⁶

Dionysos, von Frauen angerufen 112³; sein Kult 81⁴ 91⁵ 156²⁶ 221;
= Liber 58; vgl. Sabazios

Dipylongrab 209¹⁷

Dithyramben, sind in phrygischer Tonart geschrieben 52⁵

Dittenberger 81² 67¹⁶

Dölger F. J. 7¹ 14⁹ 21¹ 27⁷ 32³⁴ 35⁹
45² 46⁰ 47⁸ 54⁹ 59³ 85¹ 93⁷ 93⁸
100⁰ 103¹ 104³ 107¹⁴ 108¹⁷ 113⁷
114⁹ 135⁹ 135¹⁰ 136¹⁴ 137²⁰ 174⁴
177¹⁶ 178¹⁷ 205⁴ 206⁷ 215¹² 218²
230¹ 230² 232¹

Domazewski A. v. 15¹⁶ 16¹⁸ 25¹¹

domina = Kybele 49¹⁴

Donatus 178

Dorische Tonart 51² 192

Dorotheos, Abt 109²²

Doxologie, große s. *Gloria in excelsis*

Dramatische Mysterienriten 63 ff.

δρώμενα 63

Duhn F. v. 6² 40¹² 197¹²

Dürr L. 42²¹

Dütschke H. 160¹⁰ 160¹⁴ 164²⁴ 164²⁵

Echos 151

Edessa 116

Efeu als Schmuck der Mänaden 53⁷

Egypt Exploration Society 101³⁰

Eherne Geräte s. Erz

Eilēithyia 111

„Einheit-Zweiheit“ im Neupythagoreismus 93

Einweihungsriten 208 vgl. Mysterien

Einwohnung Gottes durch Ekstase 63

Eiresione 134

Eitrem S. 6³ 91⁷ 91⁸ 26² 39¹¹ 40¹²
46⁵ 49¹⁶ 183⁹ 198¹⁴ 209¹⁷

Ekstase 51 ff. 156²¹; und Mantik 59 und Musik 70; vgl. Enthusiasmus

Elagabal 25

El Doukheileh 109²²

Eleusis 30⁹ 63 208 210

Elfenbeinplättchen der Götterfigur 174

Eligius von Noyon 243

- Elis 112
 Elisiaeus 61
 Elvira s. Konzile
 Eman 73¹²
 Emanzipation, religiöse der Frau 124
 ἐν ἀποδόσει 76
 encomia 140
 Eniautos-Daimon 44
 Enki, sumerischer Gott der Wassertiefe 41
 Ennodius 138²⁶
 ἔνθεον = phrygische Tonart 51²
 Enthüllung in den Mysterien 48
 Enthusiasmus 51 ff.; vgl. Ekstase
 Entmannung der Kybelepriester 53
 Entsöhnungszeremonien 45
 ἐπανόρθωσις τῶν ἡθῶν 61
 Ephesus 28
 Ephraem 116 123 129 140³⁰ 140³¹
 185¹⁸ 234⁸ 244³⁴
 Epiklese 40 ff. 176 178¹⁸; vgl. ἔλκειν τὸν θεόν, ὁλοληγῇ
 Epiphaniefest der Basilidianer 238²¹
 Epiphaniehymnen 40¹⁶ 112
 Epiphanius von Pavia 138
 Epiphanius von Salamis 168⁸ 237¹⁹
 Eridu 41
 „Erleuchtung“ der Mysten 45
 Erman A. 111² 205³
 Erogen, auf röm. Grabdenkmälern 163 210
 Eryx 30⁹
 Erz, sein Klang Befleckungen tilgend 48¹² 212
 Esel, dem Typhon heilig 40¹⁵; sein Geschrei zaubersbrechend 39¹¹
 Esquilin, Rom 38⁹
 Etrusker, Kultur 22; Opferritual 21; Totenkult 198
 Eucharistie 230, 232
 εὐχαριστικοὶ ὕμνοι 113⁸
 Eumeniden 7⁶ 42
 Euphemie beim Opfer 37
 εὐψύχει 205³
 Euripides 35⁹ 44²⁹
 Eusebianer 98
 Eusebius v. Caesarea 76²¹ 88⁸ 116¹²
 123⁰ 160 223 232²
 Evodius 219 231
 ἐξ ἑνὸς στόματος 98²³ vgl. κοινωνία.
 ἑορχεῖσθαι = Mysterien ausplaudern 46⁵
 Exorzismen 122
 Ezechias 85
- Fabiola 228
 Fabre P. 57⁰
 Fackel, beim Hochzeitszuge 182; beim Leichenzuge 201; im Dionysoskult 52⁶; in den Eleusinischen Mysterien 63; im jüdischen Kult 84; im christlichen Totenkult; vgl. Feuer, Lampe, Licht, Kerze
 Fahnen 12
 Faldistorium 163
 fascinum 180
 Fasten 240²⁴ 240²⁵ 242; als Vorbereitung auf Weissagung 62; Fest des Fastens 71
 Faustina, Kaiserin 56
 favere linguis 36¹
 Fehrle E. 133² 235¹²
 feminae canonicae et ascetriae 229
 Feriae Volcanō 17³
 Ferrero E. 19¹¹
 Fescennium in Etrurien 180
 Feste (christl.) des hl. Justus von Lyon 242; des hl. Leontius 238; des hl. Petrus 243; des Martyrers Polyeuctus 243; zur Verdrängung heidnischer Feste eingeführt 238 f.; Feste mit Vigilien 240 f.
 Feste (heidn.) 42 90 der Bona Dea 236; des Dionysos 40¹⁴; der Tibicines 25; vgl. Lektisternium, Lemurien, Luperkalien, Quinquatrus minusculae, Quinquatrus Minervae, Pannychis, Säkularfest, Saturnalien, Tubilustrium
 Feste (jüdische), das des Fastens = Versöhnungstag 71; Laubhütten 84; Jahresfest des Herrn zu Silo 89 113
 Festmahl der Seligen 209
 Festus 18⁴ 18⁷ 18⁹ 19¹⁴ 112⁵ 196³
 Festzugslieder 114^{8a}
 Fettdampf, angenehm für die Dämonen 74¹⁴; für die Seelen Verstorbener 204
 Feuer, wird im Kreise um den Mysten getragen 48
 Ficker J. 162²²
 fidicines 18 22 vgl. Collegium fidicinium
 Fiebig P. 197¹⁰
 Fiedler F. 12⁰
 Fiesole 206⁶
 Fimmen D. 6²
 Fingerringe mit Glöckchen 38⁹

- Firmicus Maternus 60⁶
 Fisch, im Eleusinischen Kult 30⁰;
 heilige in Lydien 7⁷; der Toten —
 der Lebendigen 230
Flamen Dialis 12⁴
 Flavian v. Antiochien 233
 Flavius Josephus 197⁹
 Flemming J. 240²⁴
 Flöte 174⁹; Attribut der Musen 4³;
 Klangcharakter der antiken 200²³;
 phrygische 53⁷ 54⁹ 55
 Flötenspiel, apotropäisch 38⁹ 183⁹
 203; vgl. Apotropie; beim Baden
 des Kultbildes 49¹³; beim Hoch-
 zeitszug 182⁷ 183⁹; beim Passah-
 opfer 84; im Kulte der Hyper-
 boreer 7⁸; der Isis 64 66; des Dio-
 nysos und der Kybele 52 ff. 54⁹;
 des Mithras 38⁹; im römischen Ri-
 tual 10 13; weckt schlafende Gott-
 heiten 41¹⁷; im Totenkult 196 212
 222; beschwört Tote 213; beim
 Mahle 13⁶ 173 ff.; mehrstimmiges
 92; orgiastisch und pathosstei-
 gernd 51; zauberlösend 39¹¹; Wir-
 kung auf Fische 92
 Flötenspieler 171²⁰ 181⁴, etruskische
 21; geweihte im Isiskult 66; haben
 Präzedenz in der Opferprozession
 91⁸ vgl. Collegium tibicinum
 Flötenspielerin 124; beim Opfer 91⁶;
 beim Weihrauchopfer 27³; beim
 Symposion 34⁸ der Ludovisischen
 „Thronlehne“ 30
foculo posito adhibitoque tibicine 10²
 Forkel J. N. 106⁹
 Fortuna, Stadtgöttin von Caere 11⁰
 Forum Romanum 27⁴
 Franchi de Cavalieri P. 49¹³
 Frauen 162; als Sängerinnen in
 ägyptischen Tempeln 111; in Pro-
 zessionen 49¹³ 89 f.; im Kult der
 Artemis v. Ephesus 28 ff.; im Kult
 der Hathor 38⁹ 66; der Bona Dea
 14; beim griechischen Opfer 6 91⁶
 27³; im Kult der Salier 113; in
 den Mysterien des Dionysos 40¹⁶
 47 48; vgl. Dienerin, Flötenspiele-
 rin, Mänade, Priesterin; im Toten-
 kult 200 214 222 223; in der
 christl. Liturgie 111 114 ff.; als
 Lektorinnen 120; vgl. *feminae*
canonicae et ascetriae, Gelübde-
 schwestern; Teilnahme am Begräb-
 nis verboten 223; von der Vigil-
 feier ausgeschlossen 245; haere-
 tische üben Exorzismen aus 122;
 musizierende 163; dürfen im Thea-
 ter weder mitwirken noch zu-
 schauen 188
 Frauenchöre, im griech. Kult 111 f.;
 in Rom 112; bei den Juden 113
 Frauenklöster 117
 Frauenvorhof des Tempels in Jeru-
 salem 85
 Freistedt E. 230¹
 Frickenhaus A. 67¹⁵
 Frisur s. Haartracht
 Fritze H. v. 30¹⁸ 31
 Frömmigkeit, Eigenart der östlichen
 147
 Fulcherius v. Chartres 155²⁰
 Füllhorn in der Hand der Laren 11⁰
 Fundite fletus, Edite planctus 202³³
 Funk F. X. 108¹⁶
junebre carmen 229¹⁶
 Furia 169
 furiosa tibia 49¹⁴
 Furtwängler A. 12⁰ 15⁷ 207¹⁰
 Fußsohlen auf Votivtafel 57 f.
 Fußflügel des Hermes 22⁴
 Gad, Seher 85
 Gallos, phrygischer Fluß 49¹⁴
 Galloi im Kybelekult 53 54⁸; vgl.
 Archigallus
 Gardner P. 207⁸
 Garrucci R. 160¹⁰
 Gastmähler an den Gräbern 232; in
 der Kirche 130 238 246
 Gaudentius von Brescia 189¹⁴
 Gaza 231
 Gebete 135 184¹⁵; an die Göttin A
 197
 Gebetscharakter des Gesanges 142
 Gebetsgesten, im Isiskult 65; vgl.
 Händeerheben, Händefassen, Knien,
 Kreisbewegung, Rechteerheben,
 Stehen
 Gebetsweinen 150⁷
 Geburt, Darstellung auf der Ludo-
 visischen „Thronlehne“ 32²⁴; die
 Dämonen bei der Geburt eines
 Kindes 48¹⁰
 Geffken J. 79²
 Geißel im Kybelekult 54⁹
 Geist, hl. als Künstler 116

- Geister, böse durch Tympanon vertrieben 54; vgl. Dämonen
 Gelübde 79 119²²
 Gelübdebrüder 119
 Gelübdeschwern, singen Madraschen in der Stadtkirche 119; im Leichenzuge 132 224; vgl. Bundestöchter, Haartracht
 Gemmen 120 28¹¹
 Genius Augusti 10³
 Genius familiaris 34 158
 Gennadius 123^{34a}
 Genossenschaften, dionysische 40¹⁶
 Georgier 128
 Geräusch vertreibt Dämonen 37; vgl. Apotropie
 Gerechtigkeit — Ungerechtigkeit 93
 Gerhard E. 33
 Germanus v. Paris 137²⁰
 Gesang, äthiopischer 156²¹; Mittel der Gottesverehrung 142; der Engel 95 f.; der Eumeniden 43²⁴; der Isis 69; mehrstimmiger im heidn. Altertum 91 ff.; und Prophetie 59 f.; = Schutzwehr gegen die Dämonen 108¹⁸; „mit einer einzigen Stimme“ singen 95 ff.; verhärtet und verstockt 151; der Frauen 49¹³ 89 111 112 f.
 „Gesang des Harfners“ = ägyptischer Hymnus am Begräbnistage 205³
 Gesangbuch der Syrer 153⁰
 Gesten, Bäumeabbauen 222; Brustschlagen 196 200 217¹ 219 220⁸ 229¹⁶; der Darbietung 207; des Flötenspielers 168⁸; Haarraufen, Haarschütteln 245; Händeerheben 110 64; Händefassen 100; Händeschütteln 148; Knien 65; Kopfneigen 47; Sitzen und Stehen 47; Trippeln 245; Wangekratzen 196; vgl. Trauergebärden
 Gestirne = sichtbare Götter 73
 Gewand des Hohenpriesters 76; weißes im Zauber 48¹¹
 Girlanden im Totenkult 200
 Gladiatorenkampf 172⁰ 187³
 Gleichheit — Ungleichheit 93
 Glöckchen 155; als Phylakterion für christl. Kinder 38⁹; im Zauberritus 48¹¹; in Katakombengräbern 38⁹; vgl. Apotropie
 Glöcknerin ruft Götter herbei 42²¹
Gloria in excelsis in der Vigilfeier 241 f.
 Gnostiker 122³³; vgl. Basilidianer, Harmonios, Marcion
 Goi 197¹⁰
 Gorgonia 131
 Gott, Darstellung in der antiken Kunst 47⁸
 Götter, ägyptische, griech. u. der Barbaren 74¹³; zwölf olympische 34⁷ 73; sumerische durch Trommel zum Mahle gerufen 41²⁰; durch Glocke herbeigerufen 42²¹; phrygische Göttin vgl. Kybele
 Götterbilder 119²², bei Tische liegend 14
 Göttermutter s. Kybele
 Gottesbegriff der Epiklese 5
 Gottesdienst, jüdischer 1 84 ff.
 Gotteskindschaft der Mysten 47⁸
 Gottesverehrung, christl. u. heidn. 81
 Göttingen 149⁰
 Gougaud L. 246⁴⁴
 Grabanlage 230 vgl. Dipylongrab
 Grabcippus 198¹⁷ 199¹⁸
 Grabinschriften 109²² 138 139 218 219 226 230
 Grabkult 204 f.
 Grabpyramide 215
 Grabrelief 187³
 Grabstein 171 211²¹
 Grabstele 206⁵ 206⁶ 207; wird bekränzt und gesalbt 204
 Grafitto 172⁰
 Granatapfel, im Kult von Eleusis 30⁰; im Kybelekult 54⁹
 Grande C. del 102³³
 Gregor von Nazianz, *Carmina* 96¹⁶ 128⁵⁷ 168⁷; *Epistulae* 184¹⁵; *Orationes* 54⁹ 83⁷ 85² 131⁷⁰ 135¹¹ 150⁹ 227⁷
 Gregor von Nyssa 219 220⁷ 228¹¹ 229¹³
 Gregor Thaumaturgos 240
 Gregor von Tours 139²⁸
 Grenfell B. P. 101³⁰
 Großmann H. 64³
 Griechen, Opferritual 6 ff.¹⁴; Stellung zur Musik im Kult 166; Totenkult 197
 Gitarre, dem Anagnosten verboten 109²⁰

„gut—böse“ im Neupythagoreismus 93

Gymnastik, von Römern abgelehnt 10
Γυμνασία 235¹²; vgl. Bona Dea

Haarraufen, der Kybeben 52; im Totenkult 222

Haarscheeren im Totenkult 223

Haarschütteln 245

Haartracht, der flavischen Zeit 28; der Julia-Domna-Zeit 163; der Gelübdeschwestern 118, 119; der Mänamen 49¹³

Haas H. 183⁹

Hadad 7⁷

Hades 204¹

Hagia Triada 6 19⁷ 44³⁰

Hahnenschrei 118¹⁸ 237¹⁹; = zauberlösend 39¹¹

Hände, erhobene auf Grabdenkmälern 218³; verhüllte 63 67¹⁷; Votivhände 57

Händeerheben 11⁰ 64 198

Händefassen beim Hymnengesang 100

Händeschütteln 148 245

Händeklatschen, beim Tanz 185; im heidn. Kult 90¹⁴; im christl. Kult der Äthiopier 156²¹; im Kult der Meletianer 155

Händewaschung 50

Handklapper 56; vgl. Krotala

Handpauken 49¹³ 222; vgl. Tympanon

Hanno 208¹²

„Harem des Gottes“ 111²

Harfe, im jüdischen Kult 84; ruft Götter zum Mahle 41²⁰

Harfenspiel bereitet Weissagung vor 61

Harfner, der ägyptische 66⁰

Har-Har = sumerisches Musikinstrument 41¹⁸

Harmonie 190¹ des Weltalls 94; Disharmonie 93

Harmonios 117

Harnack A. 107¹⁵ 122³²

Harpalos, Schatzmeister Alexanders d. Gr. 201

Haruspex 187

Haterier 199

Hathor-Kult 38⁹ 66

Haube der Mysterienpriesterin 49¹⁶

Haupt verhüllt, in den Mysterien 47; beim Opfer 28 30 52⁶; bei Verfluchung 13⁸; im Totenkult 165

Haupt P. 196⁵

Hausandacht, christl. 158

Hausenstein W. 198¹⁷

Hauser F. 52⁶

Häuser J. E. 105⁷

Hausmusik 158

Hebräische Flötenspielerin 62¹¹

Heilgottheit 58

Heiliger = Christ 186²

Hekatekult 134

Helbig W. 10³ 11⁰ 12⁴ 19¹² 22⁴ 24¹²

29¹⁴ 32²⁴ 34⁶ 47⁸ 54⁹ 55¹³ 64⁴ 65⁷

67¹⁶ 158^{1a} 198¹⁵ 199²² 210²⁰

Helios 96

ἔλκειν τὸν θεόν 56

ἡμέρα γενέθλιος 239²³

ἔνωσις ἐκ πολυφρονίας 94⁹

Hepding H. 54⁹

Hera = Atargatis 7⁷

Herbeirufen der Götter, durch Zymbelspiel 56; durch ὀλολόγειν 40¹²
vgl. Harfe, ἔλκειν τὸν θεόν; vgl. Epiklese, Glöcknerin, Harfe

Herculaneum 63 f.

Hermann K. F. 34⁷

Herme 12⁰

Hermes 22⁴; mit Kithara 198¹⁴

Hermesdorff M. 105⁸

Hermione in Argos 91

Herodian 130⁶¹

Herodot 7⁵ 90¹⁴ 112⁴ 214⁸

Heroen 34

Heroenkult 210

Heroenlieder 13⁶ 160 191

Ἡρώς ἀγαθός 210

Herrenfeste 116¹³

Hetären 95 124 201

Ἑταίρα = Aphrodite 31²²

Heterophonie 92

Hettner F. 29¹⁵

ἱερὰ τάξεις τῶν Παιανιστῶν 65⁹

Hierapolis 7

ἱεροὶ γάμοι 184

ἱερομανία 53

Hieronymus 165³³; *Contra Pelagianos* 124³⁶; *Epistulae* 122³² 125⁴¹

125⁴² 125⁴³ 125⁴⁴ 126⁵¹ 127⁵² 127⁵³

160⁹ 169¹¹ 193¹⁵ 194¹⁶ 220⁸ 228⁹

In Isaiam 73¹²

Hilarius 189¹¹

Hilliger Z. 197⁸

- Himation 29 55¹³
 Himmelfahrt des Isaias 95
 Himmelvorstellungen 152 164 216¹⁶
 Hirsch 28
 Hirte, auf Sarkophag 163; der hl. H. 163; der wahre H. 100
 Hirtenflöte 80; vgl. Syrinx
 Hirtenstab 163
 Hochzeit, „Aldobrandinische Hochzeit“ 33; heidnische Hochzeitsgebräuche 180; Fackel u. Musik im Hochzeitszug apotropäisch 183⁹; vgl. ἱεροὶ γάμοι
 Hock G. 57¹⁸
 Hohepriester 76
 Homophonie 95 vgl. ἕξ ἑνὸς στόματος
 Honig, Mittel zur Ekstase 62; im Totenkult 204.
 Horaz 3² 14¹¹ 113 126⁴⁸
 Horen, auf der Ludovisischen „Thronlehne“ 30
 Horn, H-musik im Kybelekult 52 56; im Totenkult 199 202; Hörner der Hathor u. Isis 66
 Houben Ph. 12⁹
 Hülsen Chr. 15¹⁵ 15¹⁶ 16¹⁸ 203
 Hund 163 177¹⁵
 Hundegebell = zauberlösend 39¹¹
 Hunt A. S. 101³⁰
 Hyagnis 91
 Hymenaeus 34 181
 ὕμνεῖν τὴν παρουσίαν τοῦ Διονύσου 91⁵
 Hymnen, heidnische 191⁴; auf Aphrodite 182⁷; heidnische Epiphanie-H. 40¹⁶ 112; im heidn. Hauskult 136; christl. 118¹⁸ 143³ 143⁴ 154 159⁵ 159⁶ 160¹² 175¹³ 176¹⁴ 177¹⁵ 185¹⁸ 189¹⁴; frühzeitige Aufzeichnung 160; auf Christus 123; des Ephraem auf Christi Geburt, seine Taufe, sein Fasten u. Leiden, seine Auferstehung u. Himmelfahrt 117; zu Ehren des Logos 96; zu Ehren der Martyrer 117 232 f. 233³; am Laubhüttenfest 84; der Gnostiker 123³⁴⁸; der Meletianer 155¹⁹; der Nestorianer 141³³; der Therapeuten 114; im heidnischen Totenkult 130; im christlichen Totenkult 117 132⁷³ 165 229¹²; vgl. Frauen, Gelübdeschwester, Gesang, Madraschen
 Hymni Homerici in Apollinem Delium 111^{2a}
 Hymni et Sermones S. Ephraemi Syri 140³¹
 Hymnodia = lautes Opfer 75¹⁵; in Stratonikeia 134
 ὕμνοι καὶ εὐδαιμονισμοὶ 73¹¹
 ὕμνοι κλητικοὶ 40¹⁶
 Hymnus, ägyptischer des Bestattungstages 205³; christlicher aus Oxyrhynchos 101 f.; auf Christus 103; = Leben des Menschen 73; äthiopischer Marienhymnus 156²¹; Nemesishymnus 161; sumerischer auf den Enki-Tempel Esira 41; auf Zeus 4; Trosthymnus 223
 Hypatius von Ephesus 229¹⁵
 Hyperboreer 7⁸
 Jacchuskult 235
 Jagdwaffen, als Votivgabe 57
 Jakob v. Edessa 137 f.
 Jakobiten, syrische 138
 Jahn O. 57²⁰
 Jahrestag im Kulte der Io 4⁴
 Jahresfest des Herrn zu Silo 113
 Jairus 165
 Januar 5. u. 6. im Aionkult 236
 Jared, Erfinder der äthiopischen Kirchenmusik 156²¹
 Jastische Tonart 51³
 Jastrow M. 196⁶
 Iden des Juni 4³
 Idololatrie 1 176 218
 Iduthun 73¹²
 Jéannin J. 92⁶ 117¹⁴
 Jenseitsvorstellungen, antike 204 ff.
 Jeremias A. 196¹ 213⁴
 Jerusalem, Liturgie 136; Morgengottesdienst in der Grabeskirche 118; Tempel 85; Vigilfeier 247
 IG XIV 66⁹
 Ignatius v. Antiochien 104³ 114⁹
 Initiationsriten 45 ff.
 inquietare 225
 Inschriften 14¹⁰ 15¹³ 18⁸ 22⁶ 23⁰ 23⁹ 24¹¹ 65⁹; eines Goldglöckchens 38⁹; von Magnesia am Mäander 8¹² 42²²; auf Votivtafel 42²²; vgl. Grabinschriften
 Insel der Seligen 208
 Instrumente, musikalische „süßen Rufens u. demütigen Flehens“ 41¹⁸ 42; unerlaubt für Christen 1¹; für Gottesdienst abgelehnt von heidn. Philosophen 69 ff.; in der früh-

- christl. Liturgie 103 ff.; sind tot 142; vgl. Algar, Flöte, Guitarre, Har-Har, Harfe, Horn, Lyra, Tympanon, Zither
- Interdikt 224
- Io 4^a
- Johann Georg 156²⁴
- Johannes III., Patriarch 131
- Johannes Cassianus 150⁷
- Johannes der Nasiraeer 150
- Johannes v. Ephesus 150
- Johannes v. Maiuma 151 152¹⁴
- Johannesakten 100²⁸
- Johannisnacht 38⁹
- Jonien 112
- Jonische Tonart 51²
- Jordan H. 15¹⁵ 15¹⁶ 16¹⁸ 20¹⁵
- Jotapa 197
- Iphigenie, Opferung 21
- Irenaeus 122³²
- Iseum Campense 65
- Iseum-Serapeum 66⁰
- Isidor v. Pelusium 88¹⁰ 121³¹ 150
- Isiskult 63—68 157²⁷; Flötenspieler 66; Gesänge der Isis 69; Isispriester u. -priesterin 63 f. 65; vgl. Horn, Sistrum
- Ištar 213; Reise nach der Unterwelt 196
- Juden 1 38⁹ 73¹² 197; Frauengesang im jüd. Gottesdienst 113; jüd. Liturgie u. Götterkult der Ägypter 84 ff.; Tempelkult u. Christentum 86
- Julia Domna 163
- Julian, Kaiser 54 119 136 137¹⁵ 188⁹
- Jungfrauen, singen carmen saeculare 113; in Dionysosmysterien 9¹⁵; ziehen Wagen mit der cista mystica 67¹⁵; Jungfrauenchor im christl. Kult 116 117 120²⁴ 229¹³; im Leichenzuge 229; darf nicht musizieren 165; vgl. *feminae canonicae et ascetriae*, Frauen, Gelübdeschwester
- Junker H. 61⁹ 114^{8 a}
- Juno 235
- Juppiter 12⁴
- Justin 105⁵
- [Justin] 5⁶ 106⁹ 108¹⁹
- Justinian 138 229¹⁵
- Justus v. Lyon 242
- Juvenal 234⁹
- Kairo 111¹
- Kalksteinrelief 198¹⁷
- Kalsbach A. 131⁷²
- Kandelaber im Artemiskult 28 f.
- Kanephore 67¹⁵
- Kanne beim etruskischen Opfer 21
- κανονικά 229¹⁵
- Kantika 137¹⁸ 159⁵
- Kantor 109²² 161¹⁶
- Kantorat 138
- Kapitol 4³
- Karsamstagfeuerwunder in Jerusalem 155
- Karthago 36
- Kastagnetten 173
- Katakomben, Gräberfunde 38⁹; römische der Cyriaca 226⁵; syrakusaner der hl. Lucia 225¹ vgl. Coemeterien
- καταντικρὺ τοῦ ἡλίου 48¹¹
- Katanyxis, κατάνυξις 121 147 ff. 151
- καθαριμὸς σάλπιγγος 17²; vgl. Tubilustrum
- Katharsis, religiöse durch Feuer 48; durch Erz 48¹²; durch Musik 45 ff. vgl. ἀφοσίωσις, ἀποκάθαρις
- Kathismata 154
- Kaufmann C. M. 160¹⁰ 162²¹ 163²³
- Käuzchen 25
- Kayser C. 119²⁰ 138²¹
- Kekulé v. Stradonitz R. 47⁰ 57⁰ 214¹⁰
- Kemkem, ägyptischer Name für Sistrum 89
- Kern O. 8¹² 42²²
- Kerzen im christl. Totenkult 220
- καθαριστής beim Lektisternium 8
- Kinder 160; deren Eltern noch leben 135; rufen Gottes Erbarmen herab 135¹⁰ 135¹¹ 136¹²; in den Klementinischen Rekognitionen 135¹⁰; singen Hymnen 119²¹; psallieren 120²⁴; ihre Unschuld 135; singen Kyrie eleison 137²⁰ vgl. Knaben, Mädchen
- Kinderlied 160
- Kinderrassel 5⁵
- κίνησις τῶν ὀπλῶν 19
- Kirchen, Ägyptens 156, des Erlösers in Bethlehem 220, Grabeskirche in Jerusalem 118¹⁸, des hl. Markus in Alexandrien 148
- Kirchenbann 131⁶⁹ 222¹³ 224 228⁸
- Kirchenrecht, schließt Musiker aus der kirchl. Gemeinschaft aus

- 169 ff.; verbietet Frauen die Teilnahme an der Vigilfeier 245 f.; untersagt Tänze an den Martyrerefesten 246 f.; vgl. Konzile
- Kirchenmusik 145 154¹⁷, ältestes Denkmal 100 ff.; äthiopische 156²¹ vgl. Gesang, Musik
- Kirsch J. P. 225¹
- Kiste, mit Opfern 65; vgl. *cista mystica*
- Kithara 159 162¹⁹ 163 169¹² 174⁹ 175¹⁰ 176¹⁴ 185¹⁸ 208; bei der christl. Hausandacht 161¹⁸; Attribut Apolls 4⁹; Kitharaspil im Kult der Bona Dea 14¹²; Warum Attribut des Hermes? 198¹⁴; bei Hochzeitsfeier 182⁶; Kitharaspil in der Kirche 130; bei griech. Leichenfeierlichkeiten 198¹⁴; in der urchristl. Liturgie 104 f.; in der Liturgie Caesareas? 105; Symbol der Einheit 166; Kithara als Opfergabe für den Toten 207; Kitharaspil beim Totenopfer 197; bei der Totenklage 196 223; Kitharamusik in christl. Vigilfeier 107
- Kitharasieler auf Kultdenkmälern 15; auf Parthenonfries 9¹⁷; Kitharasielerinnen beim Mahle 167; beim Opfer 6; in der Opferprozession 9
- Klagegesänge 200²⁵
- Klagefrauen 129 195 196; heidn. bei christl. Begräbnis 221 227; auf Sarkophag von Sidon 215; vgl. *praeeficae*
- Klangcharakter der antiken Flöte 200²³
- Klapper 56; ägyptische 81; im Totenkult 215¹² vgl. Kastagnetten, Krotala
- Klappstuhl als Götterthron 22⁴
- Klarinette 200²³
- Klauser Th. 165³⁰ 198¹⁵ 199²² 206⁶
- Kleanthes von Assos 70 75
- Kleidung, der Gelübdeschwester 118; Männer in weiblicher 167³; afrikanische Priester in weiblicher 60; des Sängers 171²⁰; im Totenkult 205 224; Kleider als Votivgaben an hl. Bäumen 57; weißes Kleid des Isispriesters 65; im Zauber 48¹¹; Kleider zerreißen = Trauergebärde 222 f.; vgl. Chiton, Himation
- Klein W. 32²⁴
- Kleinert P. 105⁸
- Klemens v. Alexandrien 163 168⁶; *Paedag.* 81¹ 87⁷ 95¹¹ 97²¹ 104⁴ 159⁴ 168⁶ 174; *Protrept.* 5⁶ 63¹ 94⁹ 94¹⁰ 142¹; *Stromat.* 191⁶ 191⁷ 238²¹
- Klemens v. Rom 96¹⁷
- [Klemens] 127⁵⁶
- Klementinische Rekognitionen 82² 135¹⁰
- Klerus, darf kein Theater besuchen 184¹⁴; und Volksgewohnheiten 229
- Klöster 119 130 141 153 154¹⁵ 156²³ 156²⁴ 157 222; Frauen-K. 117; Liturgie 147 ff.
- Knabe, als Medium bei Opfer und Orakel 133 f.; in der Kirche angestellt 138²¹ vgl. *decurio collegii fidicinum Romanorum, quatuor pueri praetextati patrimi et matrimi, pisinni*
- Knabenchöre, im Apiskult 59; in heidn. Bittprozessionen 134; singen *carmen saeculare* 113; bei Nestorianern 141; im heidn. Kult 133 134⁷ 139; in der christl. Liturgie 133 ff.
- Knabenliebe 134
- Knabenstimme, im Altertum geschätzt 133
- Knien, in Initiationszene 48; im Isiskult 65
- Knoten als Amulett 38⁹
- Knuchel E. F. 48¹⁰
- Koch H. 75¹⁵
- Koetschau P. 161¹⁶
- κοινωνία 98²³ 115 129 161¹⁶
- Kommodian 125³⁹ 174⁸ 185⁷ 192⁸ 226⁴
- compunctio cordis 128 vgl. Katanixis
- Konsekration des hl. Baumes 57; des christl. Gotteshauses 98
- Konsoltische, asiatische 167
- Konstantin 174
- Konstantinbogen, Rom 12⁴
- Konstantinopel 171²⁰
- Konstantius, Kaiser 97
- Konzile, von Auxerre (573—603) 130⁶⁷; von Elvira (ca. 300) 226²; 3. von Karthago (397) 246⁴³; von

- Laodicea (ca. 380) 110⁰ 184¹³ 184¹⁴
 246⁴²; von Rom (826) 247⁴⁸
 λαοπετός 195 219
 Kopfneigen in Initiationsszene 47
 Koptischer Gottesdienst 156
 Korb, hl. in den Mysterien 47⁷ 49 50
 Korbsessel 163
 Kore 63 237
 Korybanten 46⁴ 192
 Köstlin H. A. 105⁸
 Krankheiten, durch Musik geheilt
 38 39¹⁰
 Krankheitsdämon 39
 Krantor von Soloi 217
 Kranz, im ägyptischen Kult 234⁹;
 beim Opfer 6; Orpheus mit K. 24;
 des Seligen 208¹³; beim Sympo-
 sition 34⁸; im Totenkult 204 205
 210² 218 vgl. Blumen, Girlande,
 Rosen
 Krato 167
 Kraus F. X. 105⁸ 160¹³ 216¹⁵
 Kreuz, auf liturgischem Gewand 138;
 = Phylakterion 38⁹
 Kreta 4 6²
 Kriegsveteranen 16
 Krotala 52 56; vgl. Zymbel
 Kroll J. 95¹² 159⁵
 Κρόνιος 4⁴
 Krug, heiliger im Isiskult 64; beim
 Opfer 11⁰; im Totenkult 207
 Krüger G. 100²⁸
 Krüll 105⁸
 Kultbild 49¹³
 Kultformen, ägyptische u. mosaische
 89
 Kultraum, unterirdischer 55¹³
 Kultszene 27 f.
 Kultsymbol in den Mysterien 50
 Kultur, etruskische u. römische 22;
 kretisch-mykenische 6
 Kybeben 52
 Kybelekult 52 ff.; in Ägypten 156²⁵
 Kymbalon s. Zymbel
 κυνηγός 169
 Kyrie eleison 136 137²⁰
 Lamm 163; Lammopfer 19
 Lampadia, Diakonissin 229
 Lampen im christl. Totenkult 227
 Laodicea s. Konzile
 Laren 11⁰ 34; Altar der — 10³; L.-
 Opfer 10³ 158 178; Reorganisa-
 tion des L.-Kultes 11⁰
 Lasos v. Hermione 91
 Latte K. 4⁴ 45²
 Laubhüttenfest 84
laus nocturna viduarum 130⁷²
 Lautenspielerin 164
 „Leben—Tod“ im Neupythagoreis-
 mus u. Urchristentum 93; „neues
 Leben“ der Mysten 45; der Seli-
 gen 209
 Lebenszeichen, ägyptisches 65
 Le Blant E. 139²⁹
 Leclercq H. 105⁵ 109²² 165³¹ 171²⁰
 231³
 leges regiae 13
 Lehre, hl. von Geburt und Tod 32²⁴
 Lehmann-Hartleben K. 19¹² 215¹²
 Lehner H. 12⁰ 211²¹
 Lehrerinnen, christliche 123⁹; haere-
 tische 122
 Leichengedichte 229
 Leichengesänge 222
 Leichenwagen 215¹⁸
 Leichenzug 132⁷³ 195; christl.
 225 ff.; heidn. 200 ff.
 Leiden = Aufgabe der Mysten 51¹
 Leier s. Lyra
 Leipoldt 54⁹ 64⁵ 65⁷ 65⁸ 220⁹ 223¹⁶
 244³⁵
 Leitner F. 122³³ 187⁸ 228¹⁰
 Lektisternium 8¹³ 14 22⁴ 234
 Lektorenamt 138 ff.; von Frauen ver-
 waltet 120
 Lektorenschule 139
 lectores infantuli 133 ff. vgl. Ana-
 gnost
 Lekythen 206 ff.
 Leo IV. 131⁶⁸
 Leontius 238
 Lerne-Fluß 40¹⁴
 Levi A. 11⁰
 Leviten 84 f.
 lex sacra aus Andania 67¹⁵
 Libation 11⁰ 15 33
 Liber 57 58
 Liberius, Papst († 366) 138
 Libyer 241
 Licentia Fescennina 180 182
 Licht H. 33^{1a}
 Licht—Finsternis 93
 Lichter, bei der Agape 178²⁰; im
 Martyrerkult 233; bei der Panny-
 chis 237¹⁹; im christl. Totenkult
 220 225
 Licinius, Kaiser 122³³

- Liebesgötter 178⁷⁸
 Liebeslieder 160 185¹⁸
 Liebeszauber 39¹¹
 Lied auf Christus des Synesius 161
 Lieder, heidnische 140³¹ 148 152
 159⁷ 162²⁰ 176; am Laubhüttenfest
 84; Heroen-L. 131⁶ 160 191; hl.
 im Kybelokult 53; des Paul v. Sa-
 mosata 123; von Sappho u. Ana-
 kreon 173; auf Christus 116¹³;
 christliche 159⁵ 189¹⁴ 192⁹ 193¹⁰;
 der Haeretiker 139; im Totenkult
 131⁶⁸ 220¹⁰ vgl. Hymnus, Kinder-
 lied, Liebeslieder, Madrasche, Tanz-
 lieder
 Lietzmann H. 55¹³
 Liknon 47⁷ 47⁸ 48
 Liktoren 59
 Lippold G. 12⁰
 Liturgie, der Apost. Konstitutionen
 242²⁸; jüdische 1 84 ff.; Caesareas
 105; frühchristliche 78 ff.; klö-
 sterliche 147 ff.; Liturgie u. Kunst
 142 vgl. Altgallisches Totenritual,
 Ritus
 Lituusbläser 202
 Livius 13⁷ 15¹⁶ 21² 23⁸ 113⁶ 166 167²
 236¹⁶
 λογική θυσία 69 ff.; besteht aus ὕμνοι
 καὶ εὐδαιμονισμοί 73¹¹; christliche
 78 ff.
 Logos 96
 Lorbeerkranz 12 19¹²
 Lorbeerzweig, in der Hand der La-
 ren 11⁰
 Lorenzo fuori le mura S., Rom 56
 Lösegeld 79
 Lotosblume, im Isiskult 67; im ägypt.
 Totenkult 205
 Lovatelli E. C. 47⁷
 Löwe, bei Orpheus 25; vor dem Ky-
 bele-Thron 56
 Lucan 200²⁶ 203⁴⁰
 Ludovisische „Thronlehne“ 29 ff.
 Lugdunum 139
 Lukian v. Samosata, *Alexander* 60⁵
 135⁸; *Anarchasis* 191⁵; *Charon*
 204¹; *De Dea Syria* 7⁷ 54⁸; *De*
 luctu 196² 200²⁶; *De mercede con-*
 ductis 205²; *De saltatione* 81⁰ 46⁵
 134⁶ 167³ 178¹⁸; *Dialogi deorum*
 56¹⁴; *Dialogi meretricii* 125³⁷;
 Dialogi mortuorum 203³⁹; *Harmo-*
 nides 51²; *Imagines* 133¹; *Verae*
 historiae 208¹²
 Lulab 84
 Luperkalien 37
 Lustration der Opfertrompeten 17
 Lustrationsprozession 19
 Lustrationsszene in den Mysterien 50
lustratio exercitus 16¹⁸
lustratio rogi 203
 Lustspielszene bei Tisch 173
 Lydien 7⁷
 Lydische Weise im Totenkult 200
 Lydium querulum 51³
 Lydus 17² 17³
 Lykopolis 14¹⁵
 Lyon 139
 Lyra, im Apollonkult 81⁰; bei christl.
 Hausandacht 159⁴ 161¹⁸; im Kult
 der Hyperboreer 7⁸; beim Lektis-
 ternium 14; bei Lustration 49; in
 Mysterienkulten 49 209; als Opfer-
 gabe für den Toten 164 207; beim
 ritus Graecus 14; bei der Toten-
 klage 196
 Lyraspieler 31 32²⁴ 199
 Lyraspielerin auf etruskischen Denk-
 mälern 21; bei der Libation 33^{1a};
 auf heidn. u. christl. Sarkophag-
 gen 162 ff.
 Macrobius 113⁶ 216¹⁶
 Mädchen, im Artemiskult 28; beim
 Kirchengesang 116; bei der Mar-
 tyrerfeier 130⁶⁴; musizierende beim
 Opfer 55
 Mädchenchöre 130⁶⁷
 Madrasche = Lieder zum Singen
 116¹³; von Gelübdeschwestern im
 Leichenzuge gesungen 132 224
 229; beim Totengedächtnis 132
 Maffei S. 199¹⁹
 μάγας, Musikinstrument 190
 Magie und Musik 2 5 37 39
 magistri quinquennales collegii ti-
 bicinum 24
 magistri vicorum im Larenkult 11⁰
 Magna Mater s. Kybele
 Magnesia am Mäander 81² 42²²
 Mahl, der Götter im sumerischen
 Kult 41²⁰ 42²¹; der Kultgenossen
 des Serapis 177¹⁶; bei der Pan-
 nychis 236; vgl. Lektisternium,
 Sellisternium

Mahlsitten, heidn. u. christl. 173 ff.;
 Musik beim Mahle 13⁶ 35⁹
 Mailand 144
 Majūma 231
 Makrina 220 228 229
 Maltzew A. v. 156²¹
 Mamaea, Kaiserin 25
 Mänade, in den Mysterien 47 52 53⁷
 56¹⁷; auf Grabdenkmal 211
 μαινάδες 49¹³
 Manen 44 214 225 231
 Manichäer 100²⁸
 Männer, vom Kult der Bona Dea aus-
 geschlossen 236
 Männerchor 113⁸
 Männervorhof 85
 Mansi 247⁴⁵
 Mantik 48¹⁰ 59 ff.; vgl. Orakel, Pro-
 phetie, Weissagung
 manus lebo contra deum, qui me
 innocentem sustulit 218
 Maphrian Denhâ, Patriarch 140
 mappa 11⁰
 Mar Georg I 118 223
 Mar Jakob 154
 Mar Ischô'jahb 153 154
 Marancia, Rom 57⁰
 Marc Aurel 12
 Marchi A. de 158³
 Marcinus 211
 Marcion 122 123^{34 a}
 Marienhymnus, äthiopischer 156²¹
 Maris, syrischer Asket 245⁰
 Marquardt J. 15¹³ 19¹³ 20¹⁸ 22⁶
 Mars 4³ 17³
 Marsyas 91
 Martial 126⁴⁸ 173² 174⁴
 Martianus Capella 213⁷
 Martyrerbasilika 130⁶⁴
 Martyrerfeste 116¹³
 Martyrergedächtnisfeier 107 232
 Martyrerkapelle 107 244³⁵
 Martyrerhymnen 117 160 232 f. 234
 Martyrerreliquien 233
 Martyrervigil 107 130 239 ff.
 Martyrien der Christen und Selbst-
 verstümmelung der Kybeleverehrer
 54
 Martyrium s. Theodoti 49¹³
 Marucchi O. 57⁰
 Mârûta († 649) 140
 Mârûta v. Maipherkat 117 118 234⁸
 Maspéro G. 54⁹
 μαθῆν der Mysten 51¹

matrimi 113⁶
 Matronen bei Sellisternium u. Per-
 vigil 235
 Mau A. 50¹⁷
 Mauritius v. Agaunum 139
 Mausoleum der Haterier, Rom 199
 Maximilla 122³³
 Maximus v. Turin 233⁶
 Medusenhaupt 171
 Meerbarbe im Kult von Eleusis 30⁰
 Megalesische Spiele 36
 Mehrstimmigkeit des Gesanges in
 der heidn. Antike 91 f.
 Melchiten 154 224
 Meletianer 155
 Melodien 74¹⁴ 114^{8 a} 121 192⁹ 193¹²
 memoria 230
 Memre = metrische Reden 116¹³
 Menaaneim 89 vgl. Sistrum
 Menander 5⁶ 40¹³
 Mennoniten 100²⁸
 Merkur 187 vgl. Hermes
 Mesomedes 161
 Meßglöckchen 38⁹
 Messerschmidt F. 22⁴
 Methodius v. Olympos 93⁸
 Metriopathie 217
 Metrodorststein aus Chios 209
 Metzmacher G. 38⁹
 μιᾷ φωνῇ 95¹⁴ 97²¹ 97²²
 Michels Th. 140³¹
 Mimen von der kirchl. Gemeinschaft
 ausgeschlossen 186
 Mimiontafel 26²
 μῦθος 170
 Minerva 187
 Mingana A. 154¹⁶
 Minos 43
 Minucius Felix 218²
 Mirjam 89 113
 miritum, sumerisches Musikinstru-
 ment 41¹⁸
 Mischkrug, kampanischer 207; ko-
 rinthischer 197 f.
 Mischna 38⁹ 197¹⁰ 197¹¹ vgl. Tal-
 mud
 Mithraskult 38⁹
 Mnasistratos 67¹⁵
 modestia 166
 Modius Maximus, Kybele-Oberprie-
 ster 54⁹
 Modulation 144
 Mohlberg K. 38⁹
 Mommsen Th. 13⁶ 15¹³ 20¹⁵ 24¹¹

monazantes 118 247

Mönche 142² 148; monophysitische 150; persische 149; bei der Vigilfeier 242 247

Mönchtum des Orients gegen den Kunstgesang 147 ff.

Monica hl. 219

Monochord 109²³

monopodia 167²

Montanisten 122³³

Morgengottesdienst, im Isiskult 64; christl. in Jerusalem 118 242

Moses 120²⁴, in Ägypten herangebildet 89¹¹

Mozarabisches Traueritual 228

mulier taceat in ecclesia 116 124³⁶

Münster F. 160¹¹

Münze, der älteren Faustina 56; des Valentinian 172⁹

Musaeus, Mysterienstifter 46⁵

Museen, Alexandrien 109²²; Aquila 202; Athen 209¹⁷; Berlin 207⁹ 207¹⁰ 207¹¹ 209¹⁵; Bonn 12⁹ 211²¹; Boston 30⁰ 31²¹; Chiuse 199¹⁸; Fiesole 206; Florenz, Museo archeologico 206⁶; Florenz, Uffizien 11⁰ 66⁰; Hannover 46⁶; Mantua 11⁰; München, Glyptothek 15¹⁷; München, Münzkabinett 12⁰; Neapel 12⁰ 52⁶ 63 66¹² 158³; Oxford 207; Palermo 209¹⁷ 210¹⁹; Paris 15¹⁴ 46⁶ 198¹³ 198¹⁷; Rom, Museo Baracco 205⁴; Rom, Museum des Deutschen Campo Santo 171²⁰; Rom, Kapitولينisches Museum 24 28⁸ 210²⁰; Rom, Konservatorenpalast 10³ 12⁴ 54⁹ 164²⁴; Rom, Lateran 11⁰ 57⁰ 162²² 199 206; Rom, Palazzo Corsini 160¹⁰; Rom, Thermenmuseum 10³ 28¹² 30 47⁸ 52⁶ 56¹⁷ 199¹⁹; Rom, Vatikan 12⁰ 21³ 22⁴ 27⁷ 57²¹ 67¹⁶ 174⁴; Rom, Villa Albani 55; Trier 29¹⁵

Musen 4³

Musik, besänftigt die Götter 3 f.; chromatische vom Christentum abgelehnt 94; Stellung der Griechen zur Kultmusik 166; als Kulthandlung 3 ff.; bei Libationen 33 ff.; erleichtert Einwirkung der Gottheit 48; wirkt magisch 37; vermittelt Mantik 59 ff.; im christl. Privatleben verboten 1¹; M. u. Tanz beim heidnischen Totengedächtnis

232; Thrakische 94; fehlt bei Totenopfern 43; Zusammenhang zwischen sakraler und profaner 33; Zweck der Opfermusik 36 ff.; Zweck im Totenkult 212 ff.

Musikanschauung des Pythagoras 46⁰
Musikdenkmäler 100 f.

Musikantinnen in ägyptischen Tempeln 111

Musiker, im Kulte werden bezahlt 70; aus der kirchl. Gemeinschaft ausgeschlossen 166

Musiklehrer 169

Musikinstrumente, als Weihegeschenke 57¹⁸

Mutterbaum des Adonis 31

Mütze, phrygische 57⁰

Myrrhenbaum 31

Myrtenkranz der Mysterienpriesterin 49¹⁶

Mysten, ihre Gotteskindschaft 47⁸

Mysterien 45 ff. 181⁴ 234; des Aion 237; des Dionysos 9¹⁵ 47 52; von Eleusis 208; der Isis 63 ff.; der Kybele 52 ff.; Orphische 208; christliche 170¹⁵ 181⁴ 183¹¹ 220

Mysterienpriesterin 49¹⁶

Mysterientanz 46

Mystik, antike 69 ff.

Mythos 3

„naba“ == weissagen, musizieren 60

Nabuchodonosor 175

Nachtfeier der Therapeuten 113 f.

Nacktheit, rituelle 31²⁰

Nämen 159⁵ 195 196 213⁷ 221

Nathan 85

Nau J. 131⁶⁹ 148³ 151¹³ 224²⁰ 247⁴⁶

Nawrath A. 33² 34⁴

Nebi'im 61⁹

Neferhotep 205

Neger im Isiskult 64

Nemesishymnus 161

Neocaesarea 240

ne pectora tundite vestra o pater et mater 219

Neptuntempel, Rom 15¹⁵ 15¹⁶

Nerine, sabinische Göttin 20

Nestorianer 140 141 223

Neumaier J. 106¹⁰

Neuplatonismus 76 151

Neupythagoreismus 93

Nil = Osiris 65

Nilsson M. P. 9¹⁶ 67¹⁵ 134³ 134⁵

Nilus, Abt 128
 Nisan 140
 Numa Pompilius 21¹
 Νυμφία = Aphrodite 31²²
 Obelisk des Theodosius in Konstan-
 tinopel 171²⁰
 Oboe 200²³
 obsecratio 113⁶
 Odeum, Rom 187
 Odysseus 209
 Ohrgehänge 39⁹
 Oikonomoi 42
 Oktoëchos 153⁰
 Öl im Totenkult 205
 Olen, Dichter 112
 olla 235¹²
 ὀλολυγή 40¹²
 Olympia 111
 Olympiker 170¹⁶
 Olympische Götter 73; Spende beim
 Symposion 34⁷
 Opfer 19 177¹⁶, Befehlen während
 des O. 37; Dankopfer an Juppi-
 ter 11⁰; ἐν ἀποθρήτω 7⁶; Frucht-
 opfer 56¹⁷; „O. im Geiste“ 69 ff.;
 Gott nicht wohlgefällig 72; be-
 darf Gott nicht 143³; stilles der
 Gedanken 75¹⁵; der Griechen 6 ff.
 9¹⁶; Hausopfer 18 158; das laute
 der Hymnodie 75¹⁵; jüd. Brand-
 u. Friedopfer 84 85; Juden sollten
 ablassen vom O. 73¹²; Passahopfer
 84; Kinderopfer im Saturnkult 36²;
 Larenopfer 158¹; Opfer der Salier
 113; eucharistisches 232²; vgl. Li-
 bation, Voropfer, Weihrauchopfer
 Opferdiener 27⁵ 158
 Opferdienst, christl. 118¹⁷
 Opferduft, atmen die Toten 213⁴
 Opferfest 14 236
 Opfergaben 65 158 207; für Tote
 164²⁷
 Opfergebet 37
 Opfergeräte 29¹⁵
 Opfer-Gerste 72
 Opferkuchen 72
 Opfermusik 6³ vgl. Flötenspiel, Ki-
 thara, Lyra, Musik, Tympanon,
 Zymbel
 Opferprozession 91⁸ 22⁴
 Opferritual, der Etrusker 21; der
 Griechen 6 ff. 196; der Römer 10 ff.
 Opferschlächter 10³ 21

Opferszene, griech. 9; im Dionysos-
 kult 52⁶; vor Herme 12⁰; im Isis-
 kult 64 f.
 Opferzeremonie des Kybelekultes 55
 Opis 112
 Orakel 48
 Oracula Sibyllina 79² 79³ 80⁴
 Orchestik 14
 ὄρχισμοὶ γυναικῶν 49¹³
 Ordensfrauen 117 vgl. Gelübde-
 schwestern
 Orelli 14¹⁰ 18 218³
 Organist 171²⁰ 172⁰
 Orgel 165 171²⁰ 172⁰
 Orgelbauer, christl. 172
 Orgien der Mysterien, ihr Zweck 51
 Origenes 74¹⁴ 97¹⁹ 161¹⁶
 Orpheus 24 25 46⁵ 213⁶
 Orphismus 208
 Osiris 40¹⁵ 65 89 90
 Ostertag 116¹²
 Ostervigil 131 237 240 245
 Ostia 54⁹
 Östliche Frömmigkeitsauffassung 147
 Ovid 13⁷ 17³ 20¹⁷ 23⁸ 49¹⁴ 212²
 Oxyrhynchos-Papyrus 101
 οὐδεὶς ἀθάνατος, 205³
 Pāan 97²² 178; beim Spendeopfer
 35⁹; griech. u. latein. am Säkular-
 fest 135; bei der Totenfeier römi-
 scher Kaiser 130; beim Totenopfer
 44²⁹
 παιδαγωγός 196⁴
 παιανίζειν 97²¹ 97²²
 Παιανισταὶ des Serapis 65⁹
 Palaikastro, Kreta 4
 Palatin, Rom 135
 Palazzo Corsini, Rom 160
 Palazzo dei Convertendi, Rom 57⁰
 Palazzo ducale, Mantua 11⁰
 Pallanteum in Arkadien 17
 Palmenabhauen = Trauerbrauch 222
 Pambo, Abt 128 147
 Pan 60⁴
 πανκρατὲς γάνους 4⁴
 Pannychis, παννυχίς 107 114⁸ 232 ff.
 Pansflöte 50 56 vgl. Syrinx
 Pantomimik 167
 Paribeni R. 6² 23⁰ 29¹³ 56¹⁷ 199¹⁹
 παρουνσία 91⁵
 parthenae 118
 Parthenonfries 91⁷
 Παρθένος = Κόρη 237¹⁹

- Paphlagonien 134
 Papstbriefe 116¹²
 Papyri 48¹¹ vgl. Oxyrhynchos-Papyrus
Papyri Osloenses 39¹¹
 Passahopfer 84
 Passio SS. Perpetuae et Felicitatis 96¹⁵
 παθεῖν der Mysten 51¹
 patera 34⁴
 Patraea 234
 patrimi 113⁶
 Pauken 55¹¹ vgl. Handpauken, Tympanon
 Paulus 211¹¹ 228⁸
 Paul S. vor den Mauern, Rom 171
 Paul v. Samosata 116 123 129
 Paula 220
 Paulinus v. Nola 242³⁰ 245³⁹
 Paulos Energetinos 148⁴
 Paulus, Abt 152
 Pausanias 7⁶ 112²⁶ 134⁴
 Pavia 138
 πεηκτις 190
 Pelagius 123 124
 Peregrinatio Aetheriae 118¹⁸ 131⁷¹
 136¹⁴ 242²⁹ 247⁴⁷
 περιφορεῖσθαι 48¹⁰
 pernoctationes sollemnes 130⁶⁵
 Perpetuaakten 95 f.
 Persephone 43
 Perser 233
 Persius 201³² 201³⁵
 Perugia 21³
 Pervigil s. Pannychis
 Petermann H. 138²² 156²² 199²¹ 224²¹
 Petrus 123^{34 a}
 Petrus der Iberer 220 231 233 f.
 Petrus v. Alexandrien 100
 Petrusapokalypse 95¹⁴
 Petrusfest 243
 Petersen E. 12⁴ 30⁰ 30¹⁹ 31²¹ 33¹
 34⁴
 Pferderennen 82
 Phallos bei Einweihungsszene 47⁷
 Philo v. Alexandrien 71⁸ 72⁹ 72¹⁰
 73¹¹ 75¹⁷ 76¹⁸ 76¹⁹ 76²⁰ 89¹¹ 89¹²
 105⁶ 113⁸ 114^{5a} 150¹¹ 217¹
 Philodemos v. Gadara 55¹¹ 70³ 70⁴
 70⁵ 71⁶ 71⁷ 75¹⁶
 Philosophen, heidnische lehnen Musikluxus ab 166
 Philosophie, heidnische 60 69 ff.
 191⁷ vgl. Neuplatonismus, Neupythagoreismus
 Phönizier 214 241
 Phönix im Zauber 39¹¹
 φορβεῖα 198¹⁶
 Phryger = Kybeleverehrer 54⁹
 Phrygianum, vatikanisches 57⁰
 Phrygische Flöte 51 53⁷ 55
 Phrygische Tonart 34⁵ 51² 51³
 Phrygium religiosum 51³
 Phylakterion, heidn. u. christl. 38⁹
 Pietät im Totenkult 215
 Pindar 209¹⁴
 Pinie 163; hl. des Attis 57⁰
 Pinienzapfen 54⁹
 pisiuni 136
 planctus 195 198
 Plataeae 201
 Plato 46⁴ 52⁰ 69² 190¹ 190² 190³
 190⁴
 Platzordnung in der Kirche 120
 Plektrum 162
 Plerophorien des Johannes v. Majuma 151
 Plinius 10² 36¹ 37 39 59³ 173³ 215¹²
 πλοῦτος ἔσεισι 134
 Plutarch 39 208 236¹⁸; *Alkibiades* 49¹⁶; *Aristides* 201³¹; *Cicero* 14¹² 235¹²; *Coniugalia praecepta* 92⁵; *De ei apud Delphos* 200²⁶; *De Iside et Osiride* 37¹ 40¹⁴ 40¹⁵; *De musica* 7⁸ 7⁹ 91³; *De superstitione* 36²; *Numa* 21¹; *Quaestiones convivales* 35⁹ 97²² 180³; *Quaestiones Graecae* 112³; *Quaestiones Romanae* 23⁸ 48¹⁰; *Septem sapientium* 34⁸
 Plynterien 49¹⁵
 Poland F. 134⁷
 πολευτής 169
pollinctor 200
 Polyeuctus, Martyrer 243
 Polykarp v. Smyrna 239²³
 Polyphonie, vom Christentum abgelehnt 93
 πολυφωνία 91³
 Pompa diaboli 180 183¹¹
 Pompa, im Isiskult 66⁰; Zirkuspompa 56
 Pompeia 236
 Pompeji 66¹² 171²⁰ 187³; Casa di Pansa 158; Casa della Suonatrice

- 35⁹; Vespasiantempel 37⁶; Villa
Item 47 49¹⁶
- Pontus 134
- popae 11⁰
- Πόρνη = Aphrodite 31²²
- Porphyrius 75¹⁵ 76²¹ 151¹²
- Porsenna 215
- Porta Collina, Rom 30⁰
- Porta Maggiore, Rom 55¹³
- Posaunenbläser 187³
- Poulsen F. 224
- praecinere* 60
- Präfation 95
- praeificae* 203
- Präzedenz in Prozession 9¹⁸
- Preller L. 8¹³
- Preturi 202
- Priapus 12⁰ 180²
- Priester, afrikanische 60; der Kybele
53 54⁸; darf nicht Theater besu-
chen 188⁹ vgl. Archigallus, Galloi
- Priesterin, in Dionysosmysterien 49¹⁶
50¹⁷; der Isis 64
- Pringsheim H. G. 47⁷ 184¹²
- PRIMICIRIVS SCOLAE LECTO-
RVM 139²⁹
- Prisca 33
- Priscilla 33
- Privatleben, von Götter- u. Toten-
kult beeinflußt 1; christl. 158
- Privatopfer 18
- Privilegien der Kriegsveteranen 16
pro itu et reditu 58
- Prokope 218
- Propercius 34⁵ 202³⁴
- Propheten 61 120²⁴ 137¹⁸ 148 240²⁴
- Prophetenvereine 114^{8a}
- Prophetie 59 ff.; vgl. Mantik, Orakel
- Prophetinnen 122
- Proserpina 235¹¹
- προσόδια 114⁸
- Prott J. v. 67¹⁵
- Prozession, zu Ehren der Artemis
u. Athene in Ancyra 49¹³; diony-
sische 67¹⁵; zu Ehren Kybeles 56;
im Isiskult 67; etruskische Opfer-
prozession 22⁴; auf Parthenon-
fries 9; in Plataeae 201²³; römische
Sühne- u. Bitt-P. 113; zu Ehren
der Martyrer 234
- Prozessionslied 134 vgl. Pompa
- Prozessionsordnung eines Mysterien-
kultes 67¹⁵
- Prothesis 22⁴ 195 196⁴ 198¹⁸ vgl.
Aufbahrung
- Prudentius 106¹¹ 150⁷
- ψάλλειν 161¹⁶
- Psalm des Bekenntnisses 241
- Psalmengesang 78 79 80 137¹⁷ 141³³
144 146⁹ 160¹⁰ 175¹³ 177¹⁵ 185¹⁸
193¹²; beim Begräbnis 227; in
griech., latein. u. syrischer Spra-
che 220; bei der Prothesis 165
219; bei Tisch 162; bei der Vigil-
feier 131⁷⁰
- Psalterium, Musikinstrument 175¹⁰
- ψάλτης 109²² 161¹⁶
- psaltria 167²
- Publia 119
- puer im Zauber 48¹¹
- Purpurstreifen als Amulett 38⁹
- Pythagoras 45³ 192; antiker Volks-
glauben u. heidn. Kult in seinen
Lehren 46⁰
- Pythagoreismus 60 61 96
- Quaestiones et Responiones ad Or-
thodoxos 107 108¹⁸ 144
- Quasten J. 207¹⁰
- quatuor pueri praetextati patrimi et
matrimi 134
- Querflöten 177¹⁵
- Quinquatrus Minervae 20
- Quinquatrus minusculae 4³ 23
- Raabe R. 128⁵⁸ 220¹⁰ 231⁸ 234⁷
- Rabban Ischô⁴ 154
- Rabban Kâmîshô⁴ 153
- Rabbula 148³
- Ranke H. 111²
- Raserei, heilige 53
- Rauchopfer s. Weihrauch
- Rauschtrank, Mittel zur Ekstase 62
- Ravenna, S. Vittore 164²⁴
- Rechteerheben 64
- rechts—links 93
- Regel des hl. Benedikt 150⁷
- Reigen, beim Opfer 8¹⁰; im Jenseits
208 vgl. Tanz
- Reigentänze der Israeliten 89¹²
- Reinach S. 19¹¹ 46⁶
- Reinach Th. 101³²
- Reinigungsoffer 19
- Reinigungsriten 41¹⁹ 45
- Reis, frischbegossenes in den My-
sterien 50
- Reliefs 199 206; von Amiternum

- 202; aus Cerveteri 198¹⁷; etruskische 21³ 198; griechische 205; von Neapel 52⁶; des Louvre, Paris 57⁰; von Pompeji 187³; römische 10³ 12⁴ 15 19¹¹ 28 29 30 ff. 47⁸ 52⁶ 54⁹ 55 66⁰ 67; von Susa 191¹
- Rendel H. 154¹⁶
- Reponierung: der hl. Schilde 19
- Responsorien des Ephraem 117
- Rezitatives Singen 120 144 154¹⁵ 188 229¹⁴
- Rhyton 158
- Riedel W. 109²⁰ 109²¹ 110²³ 126⁴⁷ 127⁵⁴ 130⁶⁶ 146⁹ 170¹³ 170¹⁵ 170¹⁷ 170¹⁸ 222¹³
- Ritual, der chthonischen Götter 42 f.; römisches 13
- Ritus, griechischer 12 14 40; griechisch-christlicher 154; der verhüllten Hände 67¹⁷; der Initiation 45 ff.; religiös-kathartischer 45 ff.; der Sibylle 113⁷; der Verfluchung 43²⁶; des Begräbnisses 212 218 228; der Wehklage 165
- Rohde E. 235¹⁵
- Rohden H. v. 47⁰ 47⁷ 57⁰
- Rom 4³ 10³ 38⁹ 112 135 167 212 218 234 247⁴⁸; Almo 49¹⁴; Casa della Farnesina 47 52⁶; Collegio Romano 199¹⁹; Deutscher Campo Santo 171²⁰; Esquilin 38⁹; Forum Romanum 27⁴; Kapitol 4³; S. Lorenzo fuori le mura 56; Mausoleum der Haterier 199; Odeum 187; Palatin 135; Palazzo dei Conventendi 57⁰; Palazzo Corsini 160; S. Paul vor den Mauern 171; Porta Collina 30⁰; Porta Maggiore 55¹³; S. Sebastiano 172⁰; Tarpejischer Felsen 13; Tempel der Isis 65 66⁰; T. des kapitolinischen Jupiter 12⁴; T. des Neptun 15 f.; Tor Marancia 57⁰; Trajanssäule 19¹²; Via Appia 23⁰; Via Aurelia 215¹²; Via S. Croce 24; Via Labicana 199; Via Latina 23⁰ 199; Via Ostiensis 171; Villa Albani 55; Villa Ludovisi 29¹⁶; vgl. Coemeterien, Katakomben, Konzile, Museen, Reliefs, Wandgemälde
- Roman A. 156²¹
- Roscher H. 56¹⁶
- Rosen im Totenkult 205
- Rossi G. B. De 138²³ 138²⁴ 226⁵
- Rostra Vandalicia, Rom 27⁴
- Rücker A. 149⁰ 171²⁰
- Ruesch A. 12⁰
- Ruhebetten, asiatische 167
- Rumpf A. 183⁹
- Rundtanz 46⁴
- Rusticus, christl. Orgelbauer 171
- Ryssel V. 141³⁴
- Sabatier J. H. 172⁰
- Sabbat, Amulett tragen gestattet 38⁹; Totenmusik am S. 197¹⁰
- Sabazioskult 52 ff. 235
- Sabiner 17² 20¹⁶
- sabitum, sumerisches Musikinstrument 41¹⁸
- sacer esto 13
- Sachs C. 38⁹ 66¹³ 68¹⁸
- sacri publici 21 ff.
- Saint-Maximin 164 171²¹
- Saitenspiel im christl. Privatleben 161¹⁶
- Saitenspielerinnen 124
- Säkularfest in Rom 135⁸
- Salben 244³⁵; im Totenkult 204¹ 205 218²
- Salbfläschchen des griech. Totenkultus 203 f. 206
- Salas virgines 112⁵
- Salier 19² 113 135
- Sallust 125³⁸
- Salomon 120²⁴ 137¹⁸
- Salpinx 175¹⁰
- sambucistriae 167²
- Sambuka 175
- Samos 134
- Sänger 128⁵⁸; griech. 173; beim etruskischen Opfer 22; Kultsänger = Nebi'im 61⁹; vgl. Kantor, ψάλλτης
- Sängerinnen, bei den Haeretikern 122; beim Mahle 128⁵⁸ 167
- Sängerschule, im heidn. Kult 134
- Sappho 173
- Sara 217
- Sardonix—Kameo 12⁰
- Sarkophage 6² 6³ 12⁰ 44³⁰ 160¹⁰ 161¹⁵ 162²² 163 164²⁴ 164²⁵ 164²⁹ 171²⁰ 174⁴ 197¹² 206⁷
- Saturn 36
- Saturnalien 37
- Satyriskinnen 49
- Scabellum 82 158
- Schafopfer 79 vgl. Widder

- Schallbecken im Atargatiskult 7^r
 Schanz M. 180¹
 Schauspiele 151¹² 184; dienen der
 Beschäftigung der Götter 3; reli-
 giöse im Isiskult 63 ff. vgl. Thea-
 ter
 Schauspieler 170¹⁶
 Schellen, vertreibt Dämonen 37 48¹⁰;
 am Gewande des Hohenpriesters
 76; in der Messe nicht apotropä-
 isch, sondern Ordnungszeichen 38⁹;
 im Mithraskult 38⁹; als Amulett
 38⁹ vgl. Glöckchen
 Schenute v. Atripe 220 223 244
 Schermann Th. 122³² 122³³
 Schilde, hl. 19
 Schimpfreden bei der Hochzeit 182
 Schiwietz S. 117¹⁵
 Schlachtopfer sind für Dämonen 75¹⁵
 Schlägel 163 vgl. Plektrum
 Schlagen mit Palmwedeln im Toten-
 kult 212
 Schlange 80 168⁸; auf Votivtafel 58;
 vgl. Uraioschlange
 Schlie F. 21³
 Schmid A. 146⁹
 Schneider A. 92⁶ 198¹⁶ 200²³
 schola cantorum 139
 Scholia in Odysseam 37⁸
 Scholion zu Theokrit 48¹²
 Schreien der Geopferten unheilvoll
 39
 Schriftlesung 185¹⁸; am Totenbette
 220; beim Totengedächtnis 231⁵;
 vor Heiden verboten 127⁵⁶; in der
 Vigil 240²⁴
 Schriftrolle, Symbolik 160 161 163
 164²⁴
 Schur 58²⁴
 Schüttelklingen 37 vgl. Sistrum
 Schutzmittel gegen Dämonen 38⁹;
 vgl. Phylakterion, Glöckchen, Kno-
 ten, Purpurstreifen, Schellen.
 Schulze E. 19¹²
 Schweigen = Gottesdienst 73; der
 Frauen in der Kirche 121²⁸; bei
 christl. Mysterien 181⁴; vgl. Stille
 Schwein, bei den Suovetaurilia 12 16
 19; beim Larenopfer 10³
 Scipio Asiaticus 167²
 Sebastiano S., Rom 172⁰
 Seele, gereinigt durch Musik 45³
 Segenszweig 134
 Selbstverstümmelung der Kybeleprie-
 ster 53 54
 Selige im Jenseits 208
 Sempronia 125
 Senatssitzung 27
 Seneca 202³³
 Serapiskult 110 177
 Servius 202³⁵
 Seth 37^r 40¹⁵ 67
 Severus Alexander 25
 Sibyllinische Bücher 14 113 234
 Sidon 215
 Sidonius Apollinaris 242³¹
 Siebweissager 60
 Siegel, kreuzförmige auf Götterbild
 237
 Sieveking J. 15¹⁶
 Sikyon 234
 Silen in Mysterienszene 47⁸ 49
 Silo 89 113
 Silvanus, Abt 151
 Sirene, auf Grabdenkmälern 209
 Sirenengesänge 169¹¹
 Siricius, Papst 138²⁴
 Sistrum, im Hathorkult 38⁹; im Isis-
 kult 64 f. 66 ff. 81; im israeliti-
 schen Kult 89; apulisches 207; im
 christl. Gottesdienst der Abessynier
 66 156²¹ 157²⁷; im Totenkult 200
 212
 Sitten 159 168⁵ 179 191 222 234;
 vgl. Mahlsitten, Trauerbräuche
 Sitte C. 37⁶
 situla 64 67 158
 Sitzen, in den Mysterienhandlungen
 47; = Trauerbrauch 165³⁰ 205
 Sklaven 135⁸; musikalisch gebildete
 173
 Sklavin beim Weihrauchopfer 26
 Skolion 97²¹ 159
 Smyrna 239²³
 Solon 200
 Sonne im Zauber 48¹¹
 Sonnenscheibe der Hathor u. Isis 66
 Sonntage 116¹³ 117¹⁴
 Sonnenwende 38⁹
 Sophokles 7⁶ 35⁹ 201²⁸
 Sozomenus 120²⁶ 123³⁴
 Spartaner 214
 Spendeopfer 200²⁵; bei Symposien
 34; vgl. Libation
 Sphärenharmonie 96 f.
 Spiegel im Totenkult 210
 Spiele, Megalesische 36³

- Spinnrocken 28
 σπονδαλητής 34
 Stab bei Kulthandlungen 29 64
 Standarten 12
 Stapper R. 100²⁸
 στάσιμα 114^{8a}
 Statius 202³⁵ 213⁵ 226³
 Statuetten, der Artemis v. Ephesus
 28; der Laren 11⁰
 Stehen, beim Tischgebet 176¹⁴
 Steinkalender 17³
 Stengel P. 6¹ 40¹² 43²⁷ 43²⁸
 Stele Kairo 20026 111¹
 Stephanstag in Rom 38⁹
 Stephanus, Vorsteher der Lektoren-
 schule v. Lugdunum 139
 Sterne, preisen Gott 76¹⁸ 102
 Stichera 154
 Stier, im Dionysoskult 112³; golde-
 ner der Israeliten 89; in Opfer-
 prozession 67¹⁵
 Stieropfer 79; auf pompejanischem
 Altar 37⁶; zu Ehren des Genius
 Augusti 10³; des Juppiter 11⁰; bei
 Suovetaurilia 12 16 19; zu Ehren
 des Zeus Sosipolis 42; im Toten-
 kult 6
 Stille, lieben chthonische Dämonen
 39; im Opferritual 42; stilles Op-
 fer 75¹⁵; bei christl. Mysterien
 181⁴; vgl. λογική θυσία, Schwe-
 gen
 Stoa 60
 Stobaios 208¹³
 Stola, priesterl. = Totenkleid 220
 Strabo 61¹⁰
 Straße hl. von Eleusis 210
 Stratonikeia 134
 Stuart Jones H. 101³⁰
 Stuckreliefs, römische 47⁸
 Studniczka F. 30⁰ 30¹⁷ 30¹⁸ 31²² 31²³
 32 215¹¹
 Stunden, dritte, sechste und neunte
 127⁵³
 Subdiakonissen 120
 succinere 92
 Sueton 27⁵ 27⁶ 236¹⁷
 Sühneprozessionen, römische 113
 Sühnopfer 200²⁵
 Sumerer 41
 Sünde, Begriff in der Spätantike 45²
 Suovetaurilia 11¹⁵ 16 19
 Supplikationen 4³ 14
 Susa 19¹¹
 Sybel L. v. 27⁴
 symphoniaci 18
 Symposion 34⁸ 97 175
 συνενθουσιάζειν 9¹⁵
 Synesius v. Cyrene 51¹ 161¹⁷ 161¹⁸
 163
 Synode, zu Chalons (647) 246⁴⁴;
 3. S. zu Toledo (589) 229¹⁶; ne-
 storianische (576) 223; des Mar
 Georg I. (676) 118 132⁷³; vgl.
 Konzile
 Syrakus 225¹
 Syrer 241, syrische Jakobiten 138
 Syrinx 175¹⁰ Attribut des Attis 56;
 am hl. Baume 56 f.; auf Denkmal
 des Kybele-Oberpriesters 54⁹; bei
 Hochzeitsfeier 182⁷; im Kult der
 Hyperboreer 7⁸; beim Lektister-
 nium 8; vier- und fünffrährige auf
 Taurobolienaltar 57⁰
 συριστής 8
 Sythas, Fluß 134
 Tabitha 164
 Tacitus 235¹¹
 Tag—Nacht 93
 Tage, im Totenkult 230 231⁵ 231⁷
 231⁸; über Vorbedeutung 49¹⁵
 Talar, weißer in der Liturgie der
 syrischen Jakobiten 138
 Talisman 37 f.; vgl. Phylakterion
 Talmud 38⁹ 84 197¹⁰ vgl. Mischna
 Tamuz 213
 Tamburin 71 vgl. Tympanon
 Tanz 117¹⁴ 151¹² 180 181⁵ 184¹⁶
 185; im Apollonkult 7⁹ 8¹⁰; der
 Frauen im Kult der Artemis und
 Athene 49¹³; beim Opfer 9; bei
 der Einweihung in die Mysterien
 46 181⁴; israelitischer Frauen beim
 Jahresfest in Silo 89; am Grabe
 131; im Kult des Dionysos 8; der
 Isis 64; der Salier 113; der Kna-
 ben in Delos 134⁶; der Männer im
 ägyptischen Kult 234⁹; beim Laub-
 hüttenfest 84; an Martyrerfesten
 245 246 f.; dargestellt auf Obe-
 lisk des Theodosius in Konstan-
 tinopel 171²⁰; Vorbereitung zur
 Prophetie 62; von den Römern ab-
 gelehnt 10 166; sepulchraler 130
 131⁶⁹ 198 199¹⁸. Vgl. Reigen,
 Rundtanz
 Tarpejischer Felsen 13

- Taufe 181
 Taufeid 189
 Taurobolienaltar 57⁰
 Tänzerinnen 113
 Tanzlieder 178
 τελευτᾶν—τελεῖσθαι 208
 Temesaea aera 212²
 Tempel 186; der Aphrodite an der Porta Collina zu Rom 30⁰; der Eileithyia zu Olympia 111; des Enki zu Eridu 41; in Jerusalem 85; der Isis zu Herculanum 64³; zu Pompeji 64; im Marsfelde Roms 65 66⁰; des kapitolinischen Juppiter zu Rom 12⁴; der Kore zu Alexandria 237¹⁹; des Neptun zu Rom 15 f.; des Zeus Diktaios zu Palaikastro auf Kreta 4; vgl. Votivtempelchen
 Tempelchor der Isis 65
 Tempelgesang, jüdischer 73¹²
 Tempelkult, jüdischer 84 ff.
 Tempelschlaf 54
 Tenuta Bravetta, Rom 215¹²
 Terrakotten 46⁶ 171²⁰
 Tertullian, *Ad uxorem* 126⁴⁹ 126⁵⁰ 160¹² 237²⁰; *Apologeticum* 178²⁰; *De anima* 172⁰; *De baptismo* 122³³; 172⁰; *De corona* 218² 225¹; *De ieiunio* 122³³; *De oratione* 80⁶; *De praescriptione* 122³³; *De spectaculis* 159⁵ 187³ 187⁴ 189¹⁰; *Scorpiae* 233³; *De virginibus velandis* 122³³
 Terzaghi N. 102³³
 Testament unseres Herrn 119²³ 120²¹ 131⁷² 137¹⁶ 137¹⁷ 137¹⁸ 137¹⁹
 Teufel, lästert die Himmlischen 168³; bei Tisch 176¹⁴; vgl. Dämonen
 Teufelsgesänge 178¹⁵
 Theater 1 169 188
 Theatermelodien 187⁶ 187⁷ 187⁸
 Theatermusik 186 ff.
 Thebaner 241
 Theben in Ägypten 205
 Theodoret v. Cyrus 86⁴ 87⁶ 108 119²² 123³⁴ 155¹⁹ 233⁴ 244³⁶
 Theodosius, Kaiser 171²⁰; der Jüngere 233
 Theodotus, Martyrer 49
 Theophrast aus Eresos 75
 Theoxenien 8¹³
 Therapeuten 113 114^{3 a}
 Thomasakten 62¹¹
 θρόνος 195 219
 Thron, in den Mysterien 49; der Kybele 56
 „Thronlehne“ Ludovisische 29 ff.
 θρόνων ποιεῖν 46⁴
 θῦμα τοῦ καταχθονίου Διός 43²⁸
 Thymiaterron 27³; Attribut der Aphrodite 30¹⁷; in Prozession 67¹⁵; im Senatssaal 27⁶
 Thyrrhenus 22⁵
 Tiberius, Kaiser 27⁶
 tibia, furiosa 49¹⁴
 Tibicen 4³ 12⁴ 36¹ vgl. Flötenspieler
 Tibull 3¹
 Tibur 23⁸
 Tierblut, zur Versöhnung der Götter 3²; im jüdischen Kult 85; vgl. Blut
 Tierkämpfer 169
 Tigellius 126
 Tisch der Dämonen u. T. Christi 173
 Tischgenosse des Serapis 177¹⁶
 Tischpolster beim Lektisternium 14
 Tod, symbolisch dargestellt 32²⁴; = Schlaf 221¹¹
 Todesdämonen 209¹⁷
 Toga 19¹²; praetexta 113⁶
 τοῖς ὅμμασιν ὑποτάτταται 38⁹
 Tomba del letto funebre, Cornetto-Tarquina 22⁴
 Tonart Gottes 114⁹
 Tonarten, Charakterisierung 51² 51³ 52⁵
 Tonschellen 38⁹
 Tor Marancia, Rom 57⁰
 Tote, ihre Darstellung in der Kunst 47⁸
 Totenagape 230
 Totenbegränzung 210 218²
 Totenbeschwörung 212 f.
 Totenbräuche, christl. Umgestaltung 217 ff.
 Totenfeier um Adonis 197; zu Ehren des Kaisers 130
 Totenfest der Lemurien 212
 Totengedächtnis, christl. 230 ff.
 Totengedächtnis-Ritual 130
 Totengedächtnistage 231
 Totengeleite, christl. 225
 Totenhymnen 89 117
 Totenklage 195 ff. 197 200 217¹ 224²⁰; vgl. Klagefrauen
 Totenkult, heidnischer 129 195 212 f. 222; der Etrusker 198; der Grie-

- chen 197; u. chthonischer Kult 43;
 beeinflußt Privatleben 1; christl.
 195 ff.
 Totenmahl 204 230 232; vgl. Gast-
 mähler, Totenagape
 Totenmusik 165 213 214; apotro-
 päisch 198¹⁴
 Totenopfer 43²⁷ 44³⁰ 197¹² 232
 Tragaltar 11⁰
 Trajansforum, Rom 12⁴
 Trajanssäule, Rom 19¹²
 Trankopfer 6 vgl. Libation
 Trauerbräuche 195 210 218; Bäume-
 abhauen 222 223; Brustschlagen
 196 200 217¹ 219 220⁸ 229¹⁶; Haar-
 raufen 196 222; Haarscheeren 223;
 Kleiderzerreißen 222 223; Schla-
 gen mit Palmwedeln 212; Sitzen
 165³⁰; Tanzen 130 131 198 199¹⁸;
 Tympanonschlagen 222 223; Wan-
 genkratzen 196; Wangenschlagen
 222; vgl. Flötenspiel, Gesang, Ge-
 sten, Musik, Totenmahl
 Trauerlieder 197⁹ 200²⁶ 213⁷
 Trauerritual 195 198¹⁷; christl. 217;
 altgallisches, griech.-katholisches,
 mozarabisches 228
 Triangel im koptischen Gottesdienst
 156
 τρύγωνον 190
 Trippeln beim gottesdienstl. Gesan-
 ge 155
 Trishagion 95 96 152¹⁴; als Vigilge-
 sang 241
 Triumph zu Ehren des Mars 4³
 Triumphbogen, des Augustus in Su-
 sa 19¹¹; Konstantius in Rom 12 19;
 Marc Aurels in Rom 12⁴
 Trommel, ruft Götter zum Mahle
 41²⁰; im Totenkult 222
 Trompete, beim jüdischen Opfer 84
 85; beim Dionysosfest 40¹⁴; im To-
 tenkult 225; ruft Typhon herbei
 40¹⁵
 Trompetenbläser, im Isiskult 65; im
 Leichenzuge 201
 Troparien 148
 Trophos 31
 Trostymnus 223
 Tuba, im Totenkult 201²⁴ 225¹
 tubae = Kriegstrompeten 18⁶
 tubi = Opfertrompeten 18⁶
 tubicines 12 18 18⁵ 19
 Tubilustrum 17 ff.
 Tunica 24 158
 Türenbekränzen 243
 Tympanon 71, am hl. Baume 56¹⁷;
 vertreibt Dämonen 54; in Einwei-
 hungsszenen 47; bei der Ekstase
 52; in der Hand der Göttermutter
 56; auf Denkmal des Kybele-Ober-
 priesters 54⁹; im jüdischen Kult 89;
 beim Opfer 8; auf Votivtafel 58;
 Weihegabe für Tote 206 207 209
 210; im christl. Kult der Abessy-
 nier 131
 Tympanonschlagen am Grabe 131
 Typhon 40¹⁵ 67
 Umkreisung, in den Mysterien 46⁴
 48; beim Orakel 48¹⁰; dreimalige
 vertreibt Dämonen 48¹⁰; dreimali-
 ge des Scheiterhaufens 203; sie-
 benmalige des Tempels 237
 „Una voce dicentes“ 95 ff.
 Unschuld, ihr Gebet erhört Gott 135
 Unterbrechung der Musik beim Op-
 fer unheilvoll 36³
 Unterricht in der Musik 190 ff.
 Unvergänglichkeit — Untergang 93
 Uraiosschlange 67
 Urchristentum, u. heid. Philosophie
 78; sein Sündenbegriff 45²
 Ursprung O. 101³¹ 102³³
 Usener H. 238²¹
 Valens, Kaiser 150
 Valentinian, Kaiser 472⁰
 Valerius Maximus 13⁷
 Vaněk F. 91¹
 Varro 7⁷ 17¹ 18⁶ 18⁹ 23⁸ 92⁶
 Vasen 34⁴ 67¹⁵ 183⁹ 196⁴; London 27³;
 Neapel 8¹⁴ 33¹; Paris 12⁰
 Verbot der Musik in Rom 13
 Verfluchung 13 43²⁶
 Vergil 22⁵ 203⁴⁰ 213⁶
 Verhüllung, der Hände 63 f. 67¹⁷; des
 Hauptes bei Mysterienweihe 47;
 beim Opfer 28 30 52⁸; im Toten-
 kult 165; bei feierlicher Verflu-
 chung 13⁸
 Verschneidung der Kybelepriester 53
 Versprechen beim Opfer 37
 Verzückung 61; vgl. Enthusiasmus
 Vespasiantempel, Pompeji 37⁶
 Vestalische Jungfrauen 235
 Via, Appia, Rom 23⁰ Aurelia, Rom
 215¹²; S. Croce, Rom 24; Labi-

cana, Rom 199; Latina, Rom 230
199; Ostiensis, Rom 171
Vicomagistri 10³
Victimarius 11⁰
vidua 131⁷²
Vigil, der Therapeuten 113 f.; christl.
107 131 245 ff. 247; Martyrervigil
107 130 239 ff.; Ostervigil 131 237
240 245
Villa, Albani, Rom 55; Ludovisi, Rom
29¹⁶; Item, Pompeji 47 49¹⁶
viri speciosi 18⁷
Vitalis, Lektor 139²⁷
Vittore S., Ravenna 164²⁴
Volksgewohnheit 182⁸; durchbricht
Gesetzgebung 103; vom Klerus ge-
duldet 229
Volksgottesdienst 147
Volkstribun 13
„Vollenden“ 208
Vokalnotation, griech. 101
Vorleser, im Isiskult 67; im christl.
Kult, vgl. Anagnost, Lektorenamt,
lectores infantuli
Vorlesung bei Tisch 173
Voropfer 10³ 12⁴ 24⁴ 27
Vorsänger 109²² 114 115¹⁰ 137¹⁶ 138
178²¹; vgl. ψάλτης
Votivgaben 57
Votivhände 57
Votivtafel 57 58
Votivtempelchen 29
Vulcan 17³ 235
Waal de A. 138²⁵ 171¹⁹
Wachhalten beim Toten 212
Wagner R. 102³³
Wahrsager 60 127
Wandgemälde, Neapel 10³ 63 64 67 f.;
Pompeji 34⁶ 35⁹ 47 49¹⁶ 158; Rom
33¹
Wangenkratzen 196
Wangenschlagen 222
Warscher T. 50¹⁷
Waschen, rituelles der Hände 50; des
Leibes 155¹⁹; der Kultbilder 49
Wasser, hl. im Isiskult 64
Wasserorgel 167 172⁰
Weber W. 67¹⁶
Wechselgesang im Totenkult 195 196
219
Wecken der schlafenden Gottheiten
41¹⁷

Wehklagen im ägyptischen Götter-
kult 74¹³
Weicker G. 209¹⁶
Weihegeschenke 79
Weißen vgl. Mysterien
Weihrauchopfer 3² 12 26 ff. 29 f. 43²⁸
55 186; beim Begräbnis 202; den
Christen verboten 79
Weil G. 150⁵
Wein im Totenkult 204
Weinen beim Gebet 149 150⁷
Weisheit — Torheit 93
Weiß J. 89¹³
Weissagung 60 61 vgl. Mantik, Ora-
kel, Prophetie
Weiße Farbe, im Zauber 48¹¹; im
Isiskult 65.
Wellesz E. 153⁰ 155⁰ 156²¹ 171²¹
Weniger L. 40¹⁶ 112³ 234¹⁰
Wensinck J. A. 150⁵ 247⁴⁹
Wessely C. 101³⁰
Wettläufer 169
Widder 163; Opfertier 12 12⁰ 16 19
42; vgl. Böckchen
Wiedemann A. 39¹⁰ 212¹
Wieland F. 120²⁶
Wilmart A. 137²⁰
Wilpert J. 164²⁹ 171²⁰
Winkelmann J. 33
Winnefeld H. 47⁰ 47⁷ 57⁰
Winter F. 214¹⁰
Wissowa G. 8¹³ 15¹⁶ 17³ 18⁸ 20⁰ 22⁶
180¹
Wittig J. 107¹⁴
Witzel M. 41¹⁸ 41¹⁹ 41²⁰
Wöchnerin 48¹⁰
Xanten a. Rhein 12⁰ 211²¹
ξενοδοχείον 148⁹
Xoana 49
Zahlen, 3×9: 113⁷; 40: 170¹⁵ vgl. Da-
ten im Totenkult, Umkreisung
Zahn F. 197¹¹
Zauberritus 39¹¹ 48¹¹ 181 215 vgl.
Magie
Zeus-Diktaios 4
Zeus-Hadad 7⁶ 7⁷
Zeus-Helios 65⁹
Zeus-Lykaïos 42
Zeus-Serapis 11⁰ 65⁹
Zeus-Sosipolis 42 43 135
Zeus-Soter 34

- Ziege 163
 Ziehen L. 67¹⁵
 Zimmermann F. 111¹
 Zirkuspompa 56 187³
 Zirkusszene 172⁰
 Zither vgl. Kithara
 Zitherspieler des hl. Geistes 117¹⁴
 Zoëga G. 57¹⁹
 Zu-Tisch-laden, Christi 178; des Serapis 177¹⁶; des Toten 204
 Zweck der Musik, beim Opfer 26 36 ff.; im Totenkult
 Zwölftafelgesetz 10¹ 200 201
 Zymbel, am hl. Baume 56¹⁷; im Dionysos- u. Kybelekult 52; beim Opfer 8
 Zymbelspiel 188⁹ 189¹⁴, hat Epiklesenkraft 5⁶; bei der Hochzeit 181⁶ 182⁷; bei Mysterienweihe 48; bricht Zauber 39¹¹



Griechisches Vasenbild. Opferszene aus dem Dionysoskult.
Neapel: Nationalmuseum. Alinari 11 300 b.



Wandgemälde aus Pompeji. Hausopfer mit Genius familiaris und Laren.
Neapel: Nationalmuseum. Alinari 12 190.



Altar der Lares augusti. Vicomagistri beim Opfer.
Rom: Konservatorenpalast. Moscioni 10 465.



Sarkophag mit Stieropfer.
Florenz: Galerie der Uffizien. Almari 1308.



Basrelief vom Konstantinsbogen. Marc Aurel beim Suovetaurilium.
Anderson 2535.



Relief vom Altar des Neptuntempels in Rom. Lustration des Heeres.
Paris: Louvre-Museum. Alinari 22 556/7/8.



Etruskische Aschenkiste. Opferung der Iphigenie.
Rom: Etruskisches Museum des Vatikans. Originalaufnahme.



Grabdenkmal des Collegium Tibicinum.
Rom: Konservatorenpalast, Mussolini-Abteilung. Alinari 28 075.



Basis eines Volutentempelchens. Kultszene mit Flötenspielerinnen.
Rom: Thermenmuseum. Originalaufnahme.



Libationsszene aus dem Wandgemälde: „Die Aldobrandinische Hochzeit“.
Rom: Vatikanisches Museum. Alinari 7487.



Altar im Tempel des Vespasian in Pompeji.
Anderson 26 513.



Tonrelief: Einweihung in die Bakchus-Mysterien.
Hannover: Kestnermuseum.



Stuckrelief eines römischen Hauses (1. Jahrh. n. Chr.) Bakchische Mysterienweihe.
Rom: Thermennuseum. Alinari 6238.



Wandgemälde der Villa Iamnia in Pompeji. Einweihungsszene mit Kulttanz.
Alinari 39 108.



Wandgemälde der Villa Iton in Pompeji. Lustrationsszene der Dionysos-Mysterien.
Anderson 26.381.



Friesfragment mit ekstatischer Prozession des Dionysoskultus.
Neapel: Nationalmuseum. Alinari 11 164.



Stuckrelief eines römischen Hauses. Mänade beim Anzünden des Opferfeuers.
Rom: Thermuseum. Alinari 6286.



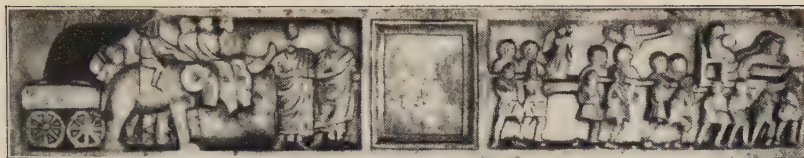
Relief mit Oberpriester der Kybele.
Rom: Konservatorenpalast. Moscioni 20 947.



Opferszene. Basrelief der Villa Albani zu Rom.
Alinari 27 715.



Stuckrelief mit Opferszene der unterirdischen Basilika vor Porta Maggiore zu Rom.
Photographie des Deutschen Archäologischen Instituts in Rom.



1



2

- 1 Sarkophag-Fragment mit Kybele-Pompa.
Rom: S. Lorenzo fuori le mura. Originalaufnahme.
- 2 Votivtafel für glückliche Reise.
Rom: Vatikanisches Museum. Originalabklatsch.



Tonrelief mit heiligem Baum und Fruchtopfer.
Rom: Thermenmuseum. Alinari 27 371.



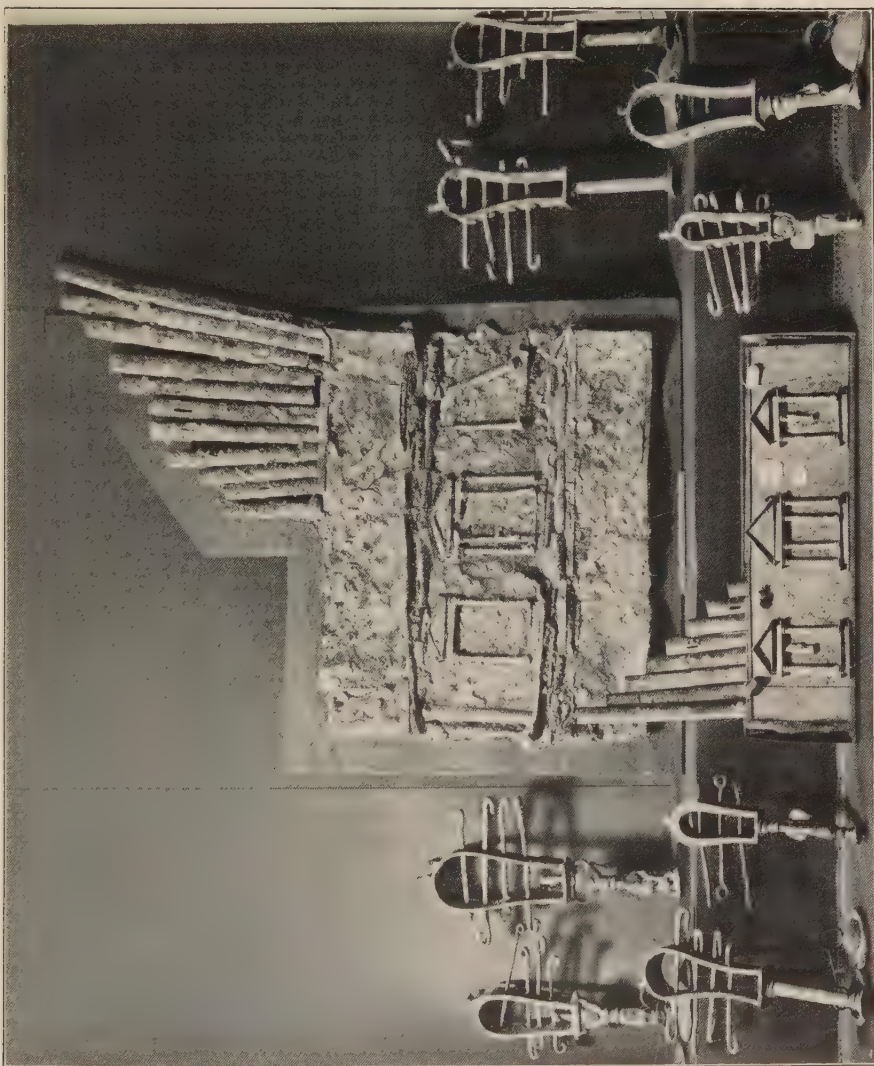
Wandgemälde aus Herculaneum. Szene aus dem Isiskult.
Neapel: Nationalmuseum. Alinari 12 035.



Wandgemälde aus Herculaneum. Szene aus dem Isiskult.
Neapel: Nationalmuseum. Anderson 23 422.



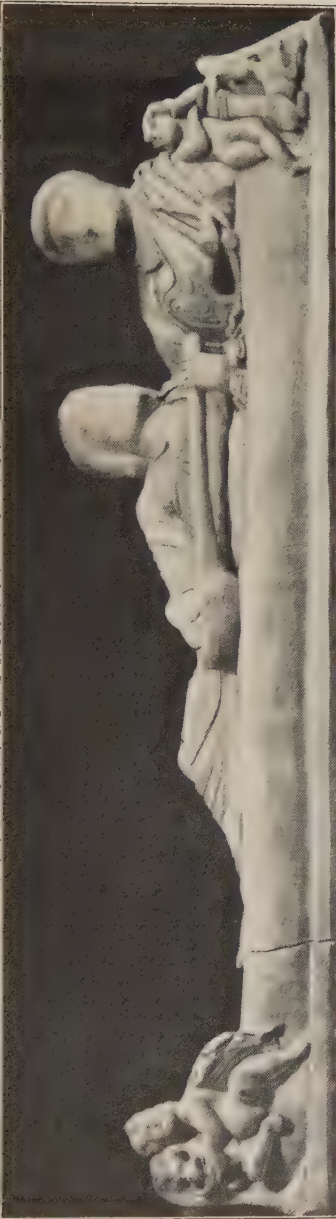
Basis aus dem römischen Isis-Serapis-Tempel.
Florenz: Galerie der Uffizien. Alinari 29 347.



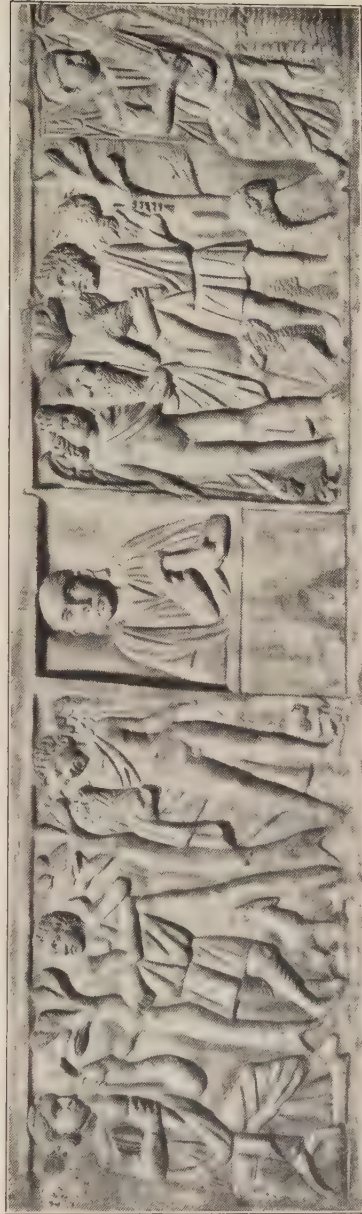
Musikinstrumente aus Pompeji.
Neapel; Nationalmuseum. Anderson 25 380.



Relief mit Isisprozession.
Rom: Vatikanisches Museum. Alinari 26 981.



1



2

- 1 Sarkophagdeckel mit Laute und Schriftrolle in der Hand der Toten.
 Rom: Konservatorenpalast. Alinari 6049.
- 2 Christlicher Sarkophag mit Lautenspielerinnen.
 Rom: Lateranmuseum. Anderson 24 187.



1



2

1 Sarkophag aus Saint-Maximin. Auferweckung der Tabitha. Nach Wilpert.

2 Terracotta-Bruchstück: Sänger und Orgel.

Rom: Museum des Deutschen Campo santo. Originalaufnahme.



Grabrelief von der Via Latina.
Rom: Thermennuseum. Originalaufnahme.



Relief aus Amiternum mit Szene aus dem Leichenzuge.
Museum zu Aquila (Abruzzen), Alinari 36 101.



Etruskische Grabstele mit Totenmahl und Tanzszene.
Fiesole: Museo etrusco romano. Alinari 45 780.



Bemalung eines kampanischen Mischkruges. Tote auf der Grabstele mit Tympanon.
Berlin: Antiquarium. Aufnahme des Museums.



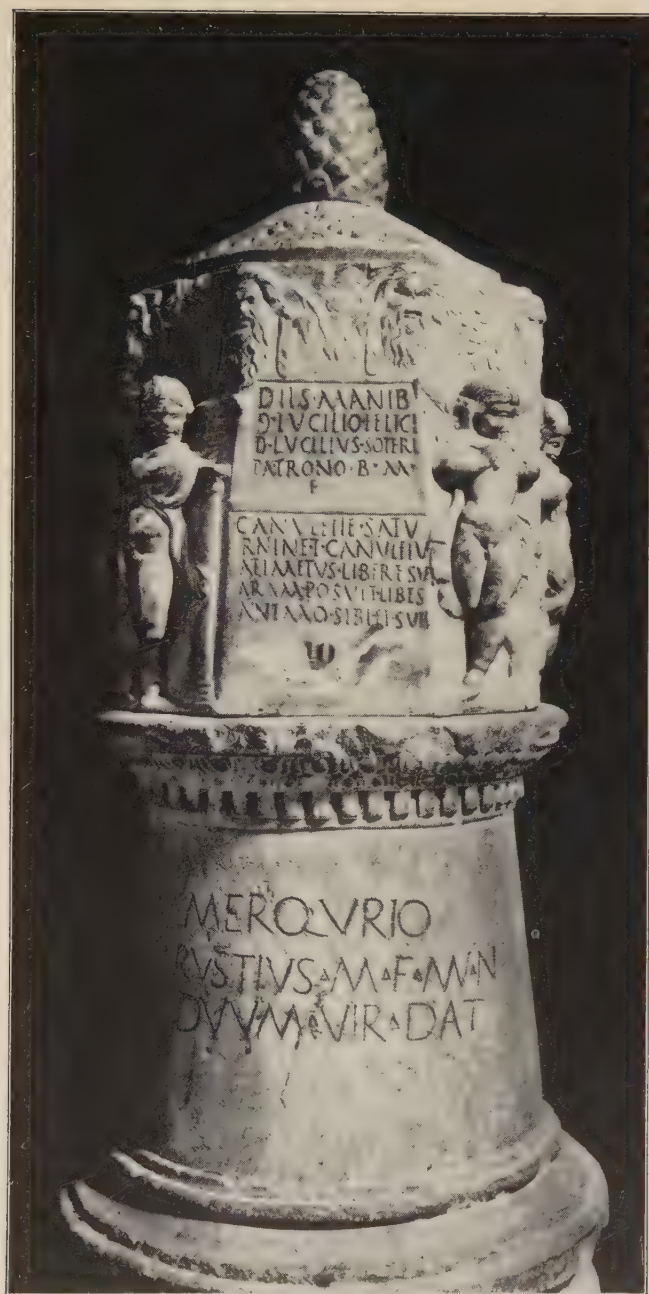
Salbfläschchen aus einem griechischen Totenkult. Die Lyra als Gabe für den Toten.
 Berlin: Antiquarium. Aufnahme des Museums.



Grabmal des Metrodor aus Chios mit musizierenden Sirenen.
Berlin: Antiquarium. Aufnahme des Museums.



Leierspielende Sirene von einem Dipylongrab.
Athen: Nationalmuseum. Alinari 24 351.



Aschenurne des L. Lucilius Felix mit musizierenden Eroten.
Rom: Kapitolinisches Museum. Alinari 40 920.



Grabstein des Soldaten Marcinus mit tanzender Mänade.
Bonn: Provinzialmuseum. Aufnahme des Museums.

Date Due

Nov 8 '40



